ENCUADERNACION
CUESTA DEL ROSARIO 18

EL CICERONE DE SEVILLA

MONUMENTOS Y ARTES

lot. 1759

Sarella
143

i 29556454

R. 3824

EL CICERONE DE SEVILLA

MONUMENTOS Y ARTES BELLAS

(Compendio histórico de vulgarización)

ALEJANDRO GUICHOT Y SIERRA
DONATIVO

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y UNIVERSITARIA * SEVILLA *

TOMO SEGUNDO

PINTURA. MINIATURA - MUSIVARIA -
CERÁMICA PINTADA - VIDRIERAS -
TAPICES. SEDAS Y TEJIDOS - BORDADOS. ENCAJES -
LITURGIA - LAS COFRADÍAS.

(Con 260 fotograbados)

POR

ALEJANDRO GUICHOT Y SIERRA

950353

Imprenta Municipal
1935

Reservados por el autor los derechos de reproducción, extracto y traducción para todos los países.

Edición de propiedad del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, impresa por acuerdo capitular de 6 de Julio de 1935.

LA PINTURA

LOS COMIENZOS HISPALENSES.
FRESCOS, TABLAS, RETABLOS.
HISTORIA DE LA ESCUELA SEVILLANA.
PINTORES Y OBRAS. - OTROS DATOS.

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y UNIVERSITARIA * SEVILLA *

(PARÉNTESIS CONVENIENTE)

Aparte de las iglesias, las capillas, casas particulares, y de algún edificio como el Ayuntamiento, los dos más importantes centros de colecciones de cuadros en Sevilla, son el Museo de Pinturas y la Catedral. De ellos vamos a exponer los respectivos apuntes de sus planos, a fin de facilitar el estudio y las referencias correspondientes de las pinturas que citemos.

EL MUSEO DE PINTURAS

PLANOS DE PLANTAS

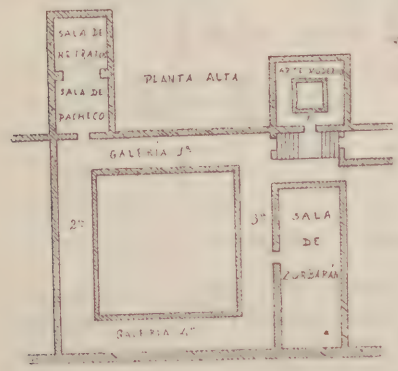
PLANTA BAJA DEL MUSEO DE PINTURAS

El Museo tenía un Catálogo descriptivo de pinturas y sus autores, con numeración ordenada y sentido alfabético de apellidos, y noventa y cuatro fotograbados, original del que fué secretario de la Academia de Bellas Artes don José Gestoso y Pérez; publicado el Catálogo en 1912, está agotada la edición, y en la actualidad va preparando otro Catálogo más numeroso el director don Cayetano Sánchez Pineda.

En el curso de algunos años, durante la última década, se han verificado cambios de salones y de sitios de colocación de muchos cuadros; también otros cuadros han sido guardados en los almacenes, y varios sacados de éstos y co-

locados en nuevas galerías. Continúa la ampliación del Museo, y habrá nuevas y variadas ordenaciones de las pinturas expuestas y principalmente de las que están almacenadas. Nosotros mencionaremos nombres y citas según se encuentran al ser impreso este libro.

Fué terminada la instalación de los cuadros de Valdés Leal en 1914. La Sala de primitivos y otros de los siglos XV-XVII se dispuso en 1926, año en el cual escribimos este libro. En el siguiente año 1927 se instaló la hermosa sala de González Abreu, rica donación de cuadros, miniaturas, esculturas, ornamentos y bordados, orfebrería, muebles, azulejos, armas, de los distintos géneros artísticos y de los siglos XIII al XVIII. La salita de Gestoso fué formada en 1931 con el donativo de su viuda, consistente en armas, porcelanas y colección de azulejos de la buena época sevillana. También el Patronato del Museo, que nombró el Estado, instaló en varios sitios diversos cuadros donados por particulares, y otros que fueron restituidos por corporaciones que los tenían en depósito. La sala de Roelas y otros autores fué arreglada de nuevo a final de 1934. La de Murillo continúa sin variación alguna.



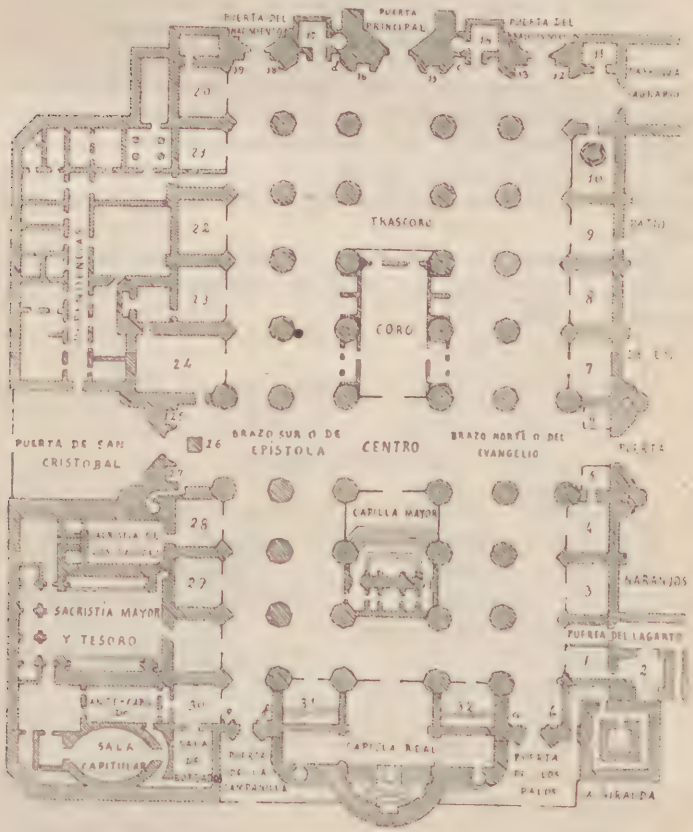
En la planta alta del Museo fueron habilitadas en 1924 dos nuevas salas, destinadas anteriormente a habitaciones de las casas de empleados, para instalar en ellas algunos cuadros y bocetos, dibujos y condecoraciones de Villegas Cordero, donados por su viuda. A los diez años, han sido guardados esos objetos para darles nuevo sitio en la ampliación del Museo por la parte de la que fué Escuela de Bellas Artes; y en 1934 se han formado en aquellas habitaciones la Sala de Retratos y la Sala de Pacheco. En el año 1933 fué abierta la Sala de Arte Moderno, reuniendo pinturas de pequeño tamaño, que habían estado distribuidas en galerías y varios sitios; y dejando guardadas las de grande tamaño para cuando estén dispuestos suficientes salones en la ampliación que

se está haciendo. A principios de 1935, desalojado el salón que estuvo dedicado a Arte Moderno, se instaló en él la Sala de Zurbarán, que figuró muchos años con Roelas y otros junto al de Murillo en la planta baja.

LA CATEDRAL

PLANO DE LA PLANTA Y LISTA DE NOMBRES

ESQUEMA DEL PLANO DE LA CATEDRAL



Antes de 1909 era imposible el examen de todos los cuadros que contenía la Catedral, repartidos por las capillas

y los altares, principalmente en las sacristías de los Cálices y la Mayor, sin numeración y sin catálogo; colgados muchos a grande altura, en sombras y empolvados, desconocidos los asuntos, ignorados los autores y los méritos.

El Cabildo Eclesiástico designó una comisión compuesta por los pintores don Gonzalo Bilbao y don Virgilio Mattoni, el escultor don Joaquín Bilbao, el profesor don José Gestoso y el académico don Cayetano Sánchez Pineda, para hacer una requisa de cuadros desconocidos y dar nueva colocación a los que tuvieran méritos.

Hecha la requisa en Octubre y Noviembre de 1908, quedando en los sitios que tenían anteriormente los cuadros conocidos, respecto a los desconocidos dispuso la Comisión «que las pinturas más importantes fuesen colocadas en los lugares más visitados y de mejores luces y en sitios bajos que permitan en lo posible sean apreciadas sus bellezas...; a las capillas oscuras fueran los originales de escaso mérito o copias que no merecen la atención de los inteligentes.»

El resultado de la requisa fué publicado por el señor Gestoso en el diario *El Correo de Andalucía*, de 5 a 12 de Enero de 1909.

LISTA DE NOMBRES DEL PLANO

LADO DEL NORTE

La Giralda.
Puerta de los Palos.
a—Altar de la Asunción.
b—Altar de la Magdalena.
1—Capilla de la Virgen del Pilar.
2—Capilla de la Virgen de la Granada.
Puerta del Lagarto.
Patio de los Naranjos.
3—Capilla de los Evangelistas.
4—Capilla de las Doncellas.
5—Altar de la Concepción.
Puerta al Patio de los Naranjos.
6—Altar de la Virgen de Belén.
7—Capilla de San Francisco de Asis.
8—Capilla de Santiago el Mayor.
9—Capilla de Escalas.
10—Capilla de San Antonio o del Baptisterio.
Puerta y parroquia del Sagrario.

FRENTE DEL PONIENTE

11—Capilla de los Jácomes o de las Angustias.
12—Altar de la Visitación. Puerta del Bautismo.
13—Altar de la Alcobilla.
14—Capilla de san Leandro.
c—Altar del Niño Jesús.
15—Altar del Consuelo. Puerta principal.
16—Altar del Angel de la Guarda.
d—Altar de la Virgen del Madroño.
17—Capilla de San Isidoro.
18—Altar de la Virgen de la Cinta. Puerta del Nacimiento.
19—Altar del Nacimiento.

LADO DEL SUR

20—Capilla de san Laureano.
21—Capilla de santa Ana y del Cristo de Maracaibo. Dependencias, archivos, secretaría.
22—Capilla de san José.
23—Capilla de san Hermenegildo.
24—Capilla de la Virgen de la Antigua.
25—Altar de la Concepción. Puerta de san Cristóbal.
26—Monumento a Cristóbal Colón.
27—Altar de la Piedad. Pintura mural de san Cristóbal.
28—Capilla de los Dolores. Sacristía de los Cálices.
29—Capilla de san Andrés. Entrada para la Sacristía Mayor. Sacristía Mayor y Tesoro de alhajas.
30—Capilla del Mariscal. Ante-Cabildo. Sala Capitular. Sala de Bordados.

CABECERA DEL ORIENTE

e—Altar de los dos Santiagos. Puerta de la Campanilla.
f—Altar de santa Bárbara.
31—Capilla de la Concepción Grande. La Capilla Real.
32—Capilla de san Pedro.

EN EL CENTRO

La Capilla Mayor y Sacristía alta.
El Centro o Crucero.
Los brazos Epístola y Evangelio.
El Coro.
Altares de los lados del Coro.
El Trascoro.

LA PINTURA

CONSIDERACIÓN

Ha sucedido en Sevilla lo que en la historia general del arte español: la Gran Pintura y la Literatura poética son las bellas artes que, principalmente, sin menoscabo de los caracterizados estilos arquitectónico y escultórico y de las demás modalidades sevillanas de otras artes subordinadas, han constituido escuelas especiales y han alcanzado brillo superior: hecho confirmado por el aprecio que a dichas escuelas dedican los sabios extranjeros y los nacionales.

Que la Pintura superó a la Escultura lo dice el señor Araujo y Gómez, de la manera siguiente (1): «Es esto efecto natural y lógico de las especiales circunstancias y condiciones de nuestra cultura nacional: el arte pagano por excelencia, como encarnación de la belleza plástica y formal, es la estatuaria; el arte por excelencia cristiano, como encarnación de la belleza ideal de la expresión, es la pintura; el pueblo español, cristiano hasta el fanatismo, debía, espontánea e instintivamente, desdeñar el cultivo de la estatuaria y consagrar todas sus facultades artísticas al cultivo de la pintura.»

Todavía más: relacionando la famosa pintura hispalense con las demás artes sevillanas, dice un párrafo del precioso libro escrito por don Narciso Sentenach y Cabañas (2): «Comparando la Pintura con las demás artes en Sevilla, obtiene una gran superioridad sobre todas ellas, pues la Poesía, que es lo que más desarrollo adquiere, funda, es cierto, una escuela de gran importancia, selecta, correctísima y elegante en la forma como ella sola, pero en general

(1) Página 37 de *Historia de la Escultura en España*, 1885.
(2) Página 99 de *La pintura en Sevilla*, 1885.

vacía, falta de fondo y exuberante de adorno, lo que no acontece en la Pintura, de gran contenido, llegando en muchos casos a la mayor profundidad filosófica y religiosa.»

CARENCIA HASTA EL SIGLO XIII INCLUSIVE

Una vez más repetimos que en la localidad sevillana aún no se han hallado dibujos de las épocas prehistóricas y prerromanas, grabados en placas de pizarra, en útiles de hueso y de marfil, en vasijas de arcilla cocida, como se han visto en yacimientos de los Alcores; ni pinturas romanas, como las de la necrópolis de Carmona o los mosaicos de Itálica. Tampoco tenemos miniaturas ni pinturas murales de la época visigoda; ni de los musulmanes, que fueron más iluminadores o miniaturistas que pintores.

Del criterio de la supuesta mozarabia no participamos. Se formó del modo siguiente: El académico y arqueólogo don Francisco María Tubino, y el secretario de la Comisión de Monumentos don Claudio Boutelou, en 1872 (1), estimaron que eran de los mozárabes las tres pinturas murales más antiguas de Sevilla, restauradas y repintadas en varias épocas posteriores: la Virgen de la Antigua, en la Catedral, la del Coral, en la parroquia de san Ildefonso, y la de Rocamador, en la parroquia de san Lorenzo. El mismo señor Boutelou en 1873 (2) repite su criterio de que las tres señalan la presencia del arte bizantino en Sevilla, sin ser su antigüedad del período visigodo, y pudiendo ser obra de los mozárabes en el siglo XI o en el XII. Siguió el criterio de la mozarabia el presbítero y escritor don Manuel Serrano Ortega (3), y se declara partidario de la existencia actual de obras de la mozarabia hispalense medieval: en pintura, las tres vírgenes murales mencionadas, y en escultura el Cristo de san Agustín, la Virgen del Carmen de alabastro en san Lorenzo, el grupo de la Piedad o de la Alcobilla y la Virgen del Madroño en la Catedral, y otras esculturas de pueblos de la Provincia. Ya vimos, con otros críticos sevi-

(1) *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, página 424; tomo II, páginas 51, 135 y 142.

(2) *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, tomo V, páginas 141 a 143.

(3) Opúsculo *El santo Crucifijo de san Agustín en Sevilla*, 1916.

llanos, que las dos primeras esculturas nombradas son del siglo XIV (1), y las dos segundas esculturas son del siglo XV (2); y con respecto a las tres pinturas murales son consideradas del XIV, como expondremos seguidamente en su lugar.

Carecemos también de iluminaciones y pinturas bizantinas y románicas; pero, según veremos en la sección de Miniatura, ya del siglo XIII existen códices iluminados de gran valor, que verisímilmente se puede apreciar que son obras hechas en Sevilla. Sabiendo, como indican los críticos, que desde fines del XIII y durante el XIV se reduce el uso de las miniaturas en pergaminos y en vitelas, extendiéndose la pintura a tablas, muros y vidrieras, nos hallamos en el comienzo, hasta ahora conocido, de la pintura sevillana, la cual, en su historia desde el XIV hasta el XVIII, se presentará «por su forma eminentemente colorista, por sus tendencias sintéticamente naturalista, y religiosa cristiana casi en absoluto por su fondo», como escribió el señor Sentenach y Cabañas.

SIGLO XIV: ÉPOCA DE FORMACIÓN

PINTURAS MURALES

Decoración mudéjar.—En las obras, comenzadas en 1917 y terminadas en 1919, de la Capilla de la Quinta Angustia, parroquia de san Pablo, bajo la dirección del arquitecto don Pablo Gutiérrez Moreno (3), habiéndose quitado la yesería barroca que cubría la cúpula central, se descubrió la primitiva ornamentación de lacería de ladrillo y estuco y con pinturas al fresco. Vénse restos de pinturas en el anillo de la primera cúpula y es verisímil que estuviesen pintadas las tres cúpulas de aquella antigua mezquita. Estudiadas las pinturas por el catedrático don Francisco Murillo Herrera, para hacer las respectivas papeletas del Laboratorio de Arte de la Universidad, en las pinturas de las estrellas irregulares de la lacería hay figuras humanas, una fe-

(1) Página 355 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.
(2) Página 360 de la obra anteriormente citada.
(3) Véanse páginas 178 y 179 de la misma obra.

menina, otra con cabeza de animal (que es la reproducida por el grabado), otra con pies de animal, pájaros fantásticos y elementos decorativos, que llenan también todos los pentágonos alargados de la cúpula: estos elementos polícromos

PINTURA MUDÉJAR DEL XIV. (Parroquia de san Pablo).
(Fot. del Laborat. de Arte).

son árabe-granadinos, tomados de la Alhambra, y entre ellos los «hay geométricos de flora, tomados del arte copto marcadamente.» Clasifica dicho catedrático como pintura mudéjar del XIV, de escuela sevillana; y de ese mismo siglo son los restos de mosaicos de azulejos que se hallaron en la capilla y que hoy están rehechos en un tablero saliente del zócalo de la misma.

Conveniente nos parece recordar alguna noticia respecto al arte de los coptos o cristianos naturales de Egipto: arte de los primeros tiempos del Cristianismo y de los monjes de la Tebaida, que, partiendo de las tradiciones bizantinas, modificó éstas en su aislamiento y se formó un arte especial, el arte cristiano de la iglesia copta, más puro en arqui-

tectura y degenerado en escultura y pintura, como lo encontraron los árabes en el siglo VII cuando invadieron la Siria y el Egipto, y del cual los árabes trajeron influencias a sus mezquitas españolas: los frescos del arte copto son parecidos a los de las catacumbas romanas; las pinturas de los templos, las iluminaciones de manuscritos y las telas tejidas con dibujos y bordados,

La Antigua (Catedral)

La de Rocamador (san Lorenzo)

presentan carácter especial, «sus entrelazados, sus monstruos y figuras son inolvidables, por lo típicos, para el que los ha contemplado una sola vez» (1).

Las vírgenes cristianas.—Los repintes y restauracio-

(1) Página 65 del tomo II de *Historia del Arte*, por Pijoan, Barcelona, 1924.

nes hechos en las anteriormente nombradas de la Antigua, de Rocamador y del Coral, joyas arqueológicas anónimas y pintadas al fresco sobre muros, no permiten apreciar bien sus caracteres, y tal vez ello sea causa de la variedad en las opiniones de los críticos.—Para Passavant en 1877, Madrazo en 1884 y Leford en 1894, son pinturas de carácter bizantino del siglo XIII. Para Sentenach en 1885, aunque las pinturas recuerdan origen bizantino, ni por su actitud ni por su indumentaria se pueden calificar de tales, pero tampoco se puede decir que sean completamente románicas, y estima que la Antigua es de fines del XIII o principios del XIV, y las otras dos son de la segunda mitad del XIV y presentan alguna «aspiración casi inconsciente al ojival, con cierta influencia francesa.» Y para Gestoso en 1892 las pinturas presentan rasgos del estilo románico, hecha la de la Antigua hacia la primera mitad del XIV, las otras dos en la segunda mitad, y con respecto a la del Coral se ven los recuerdos del románico, pero sintiendo ya la influencia italiana.

La virgen de *la Antigua*, en la capilla del mismo nombre de la Catedral (número 24 del plano). Pintada sobre un muro de la mezquita mayor musulmana, convertida en iglesia mayor cristiana, muro que se hallaba en sitio opuesto al que hoy ocupa la pintura, y que fué cuidadosamente trasladado en 1578 por medio de andamio y jaula de madera y un ingenio de rodetes de palo, maromas y poleas (1). Después de realizada tan arriesgada operación, la pintura fué restaurada: la virgen es de tamaño mayor que el natural, sobre fondo dorado, el manto y la túnica de brocado blanco con rameados de oro, la túnica del niño es morada, los adornos del fondo y de las ropas son rehundidos en el muro.—Fué moda en templos y conventos sevillanos, en siglos XV y XVI, hacer copias de esta pintura, en muros y en lienzos.—González de León recogió en 1844 las referencias vulgares de que la pintura era visigoda, de época de san Hermenegildo, que estuvo oculta por una pared en la mezquita musulmana, que fué venerada por los mozárabes, y que san Fernando, durante el sitio de la Ciudad, venía ocultamente a adorarla. Gestoso en 1890 escribió que las tradiciones remontando la pintura a la época visigoda «datan de

(1) Véanse págs. 109 y 110 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

los historiadores de fines del siglo XVI y de los del XVII. «Achaque general fué en todos los más distinguidos e ilustrados cronistas hispalenses de aquel tiempo exagerar los orígenes de las imágenes más queridas entonces de los sevillanos, y no debe pasar inadvertido para nosotros en este caso que, lo mismo que de la Antigua, dijeron de la del Coral, de la Hiniesta, de la Alcobilla y otras no anteriores al siglo XIV» (1).

La de *Rocamador,* de gran tamaño, en la parroquia de san Lorenzo, tiene 160 centímetros de ancho por 320 de altura: proporción de doble altura que anchura, que determina la mejor estética geométrica para la figura del rectángulo.—Había sufrido el fresco varias restauraciones no bien hechas en los siglos pasados, y se hallaba la parte inferiór, desde el marco hasta la faja del letrero, cubierta con unos dibujos de adorno de mal gusto, y los pies de la imagen con una urna incrustada que descansaba sobre la mesa de altar; en 1881 fué limpiada y restaurada la pintura por don Juan Olivar. Tiene la imagen una falda de brocado azul y capa carmesí con adorno de oro, y así son también las ropas del niño; el fondo de la pintura es dorado con dibujos apretados y el suelo aparece hoy de alicatado.—Atribuíase la pintura a la época visigoda; Tubino (2) no aceptó la tradición y estimó el fresco como «presea, luégo retocada, del arte mozárabe en el período más inmediato a la entrada de los castellanos en Sevilla (1248), si ya no es que el primitivo simulacro fué sustituido por otro, trazado en las postrimerías del siglo XIV, para restaurarse en pleno renacimiento». Madrazo opina que la pintura «no es anterior al siglo XIII, en el que se extendió por España la devoción a las imágenes de esta advocación», de origen francés. Ya expusimos antes que Sentenach y Gestoso la juzgan de la segunda mitad del XIV. Y de este mismo siglo juzgó Boutelou que sería otra virgen de Rocamador, descubierta en 8 de Octubre de 1691, en un derribo en la iglesia del convento del Carmen de Sevilla: destruida la pintura seguidamente a su descubrimiento, hace Boutelou su deducción por datos

(1) En Noviembre de 1929, la pintura fué adulterada con los nimbos y las coronas de oro y de pedrería que ostenta, y que entonces le sobrepusieron en fiesta de coronación religiosa.

(2) Tomo II del *Museo Español de Antigüedades.*

conservados impresos del hallazgo y por un grabado de Lucas Valdés (1).

La del *Coral*, en la parroquia de san Ildefonso, resguardada por un cristal. Ha sufrido restauraciones, exceptuando los rostros y las manos; su estado general tiene deterioro. El señor Sentenach pudo examinarla bien: dice que las figuras debieron tener nimbos y estar sobre fondo dorado, pero el restaurador del XVII parece que repintó el fondo de oscuro y suprimió los nimbos; la túnica de la virgen fué grana, y del cuello del niño pende una cadenita, de la que cuelga una ramita de coral; es de notar «el desviamiento de la cintura con respecto al tronco, que la hace aparecer como descoyuntada». —En el pie del grabado se ve, cubriendo parte inferior de la imagen, la cupulita de un sagrario que está formando parte del zócalo del retablo sobre la mesa de altar.—Los cronistas de los siglos XVI y XVII, siguiendo la tradición infundada de que el templo de san Ildefonso había sido también templo visigodo, consignaron que la virgen del Coral era del siglo VII, época de Recaredo, y otros dijeron que la había pintado el monje san Eustaquio en el VI. En párrafo anterior ya vimos que los primeros críticos de la centuria anterior la consideraron como obra del XIII, y los más modernos la estimaron de la segunda mitad del XIV.

La del Coral (san Ildefonso)

(1) Página 368 del tomo III de la *Revista de Filosofía y Ciencias de Sevilla*. 1871.

SIGLO XV: ÉPOCA OJIVAL

Don Virgilio Mattoni dijo de Sevilla: «Su cielo diáfano, su tierra siempre florida y su clima ardiente son como la expresión del alma de sus artistas. ¡Luz, color, perfume, vida!... Y porque Sevilla es así, sus pintores también así son: luminosos, cálidos y exuberantes de sentimiento... Almas elegantes, de delicadeza suma, los pinceles en sus manos se convirtieron en haces de luces, con que iluminaron sus mágicas tablas y asombrosos lienzos en los siglos XV, XVI y XVII» (1).

Aunque haya mucho ignorado, es suficiente lo conocido para estimar la actividad y el progreso con que se presentó en la décimoquinta centuria la pintura en la ciudad hispalense. Los historiadores de ella han consignado cómo a fines del siglo XIV llegaron aquí las influencias italianas (giottistas y prerrafaelistas), y durante el XV vinieron las alemanas y principalmente las neerlandesas o flamencas (de Juan Van Eyck y de Van der Weyden), mezclándose con ellos el naturalismo español y las peculiaridades hispalenses en conjunto de idealismo religioso y de realismo sentimental, pero todavía hubo presión de lo arcaico y bizantino, no se concluyó del todo el uso de la alegoría y del símbolo, se muestra la entonación algo sombría y se notan faltas de ambiente en el espacio y de movimiento en las figuras.

PRIMEROS AVERIGUADOS NOMBRES DE PINTORES

Dice el ilustre investigador sevillano don José Gestoso (2): «Los eruditos que hasta ahora han tratado de la historia de la pintura sevillana no han hecho más que repetir los escasos nombres citados por Ceán Bermúdez, desde Juan Sánchez de Castro hasta los que florecieron en el siglo XVIII, y con tan exiguas noticias se han venido clasificando y atribuyendo a los maestros, dados a conocer por aquel

(1) Artículo «Sevilla en sus pintores», publicado en el libro *Quien no vió a Sevilla...*, 1920.

(2) Página XLIX del tomo I del *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1899.

ilustre crítico, cuantas obras pictóricas se han descubierto, las cuales enriquecen hoy los Museos y las colecciones de particulares, sin tener en cuenta que en cada siglo, partiendo de los albores del XV, hubo mucho mayor número de artistas que los conocidos hasta el presente. Más de trescientos pintores sevillanos ignorados figuran en el tomo II de este Diccionario, y no tengo reparo en confesar que mi trabajo está muy incompleto, pues no he hecho más que ir espigando el campo...»

Antes, pues, de Sánchez de Castro, primera firma que conoció Ceán, por lo que le llamó Patriarca de la escuela pictórica sevillana, el señor Gestoso inserta nueve nombres: Alfón Martín en 1402, Alfonso Sánchez en 1406, Ferrand Alonso y Luis López en 1407, Alonso López en 1426 a 1435, Diego López en 1427 a 1437, Diego Fernández en 1434, Alonso García y Alvar Sánchez en 1440.—Otros han sido descubiertos posteriormente, que cita el mismo escritor en el tomo III de su Diccionario y refieren diversos articulistas y conferenciantes: un G. Ferrández, pintor de Sevilla, hacia 1407, de estilo giottista florentino, con un cuadro existente en las Ursulinas de Salamanca, y al que se pueden atribuir las pinturas de tres salas de la Alhambra, escenas novelescas y venatorias en dos bóvedas y los retratos sentados de los monarcas nazaritas (1); y un Juan Hispalense, del que existe firmado un tríptico en la colección del señor Lázaro Galdeano, de Madrid, que representa la Virgen sentada en trono gótico con el Niño, y los santos Pedro y Pablo, de influencia italiana.

LAS SARGAS

Son «telas pintadas al temple o al óleo y a manera de tapiz, para adornar ó decorar habitaciones,» dice el léxico de la Academia Española.

Que se pintaban en el siglo XV lo hace suponer la consignación en las *Ordenanzas de Sevilla*, que mandaron reunir los Reyes Católicos en 1502, comenzándose la recopilación en 1515 y acabándose la impresión en 1527. En ellas, tratándose detalladamente de los gremios, en los cuales se mezclaban los artistas y los artesanos, al ocuparse de los

(1) *Arte cristiano entre los moros de Granada*, por don Manuel Gómez Moreno.

pintores se distinguen ramas de doradores de tabla, pintores de madera, pintores de frescos, imagineros y sargueros.

Durante el XVI siguió el uso de las sargas. He aquí lo que dice Ceán Bermúdez (1): «Para que los discípulos perdiesen el miedo a los pinceles y a los colores, los obligaban a pintar en sargas al temple, antes de comenzar al óleo. Llamaban sargas a unos lienzos crudos en los que sin aparejo alguno usaban de colores bien molidos con agua, y que después de secos mezclaban con agua de cola, o con agua de engrudo, sirviéndoles de blanco el yeso muerto. De esta manera pintaban las velas para cubrir los altares en semana santa, las banderas y gallardetes de los navíos y galeones que iban a América, y los lienzos con que los señores de la Andalucía adornaban los grandes salones de sus casas y palacios.»

En principios del siglo XVII se fué abandonando la costumbre de aquellas pinturas, hechas generalmente a la ligera y para ser vendidas en poco precio.

De fines del XV existe en el Museo Arqueológico Municipal una sarga de 183 centímetros de ancho por 116 de alto, que describe el señor Gestoso (2). El Padre Eterno fulmina rayos entre ángeles; debajo san Andrés con su cruz, al otro lado la Virgen y san Francisco y santo Domingo de Guzmán arrodillados; sobre las cabezas de las figuras hay filacterias, en caracteres góticos, con leyendas justicieras y piadosas. Tiene la firma *po. ss. pintor,* no pudiéndose señalar cuál de los Pedro Sánchez del tiempo es el autor.

PINTURAS MURALES DE SAN ISIDORO DEL CAMPO

Muchas debió tener el magnífico edificio (3): en el refectorio una grande de la Sagrada Cena, pintura desnaturalizada por malas restauraciones posteriores; en los muros del patio llamado de los muertos aparecen restos de las que había y que fueron cubiertas con capas de cal. Las que se conservan, aunque mutiladas en algunos sitios por pincha-

(1) *Carta sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana.* Cádiz 1806.
(2) Página 102 del tomo II de su *Diccionario de artífices sevillanos.*
(3) Véanse páginas 68 a 72 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla.*

zos y pedradas de ignorantes e incultos, antes de que se hiciese cargo de ellas y las preservase la Comisión de Monumentos, se hallan en el zócalo de los claustros bajos del patio de los Evangelistas, faltando algunos trozos.

Estos importantes y correctos frescos están hechos con negro y blanco, rojo y amarillo, principalmente ocres, y divididos en cuadros de santos y de obispos de pie, alternando con otros espacios que tienen lacerías mudéjares y escudos heráldicos en sus centros. El cuadro principal es el reproducido por el fotograbado: empezando por la derecha del lector, cuadro de lacería circular con escudo de dos calamares, blasón particular del conde de Niebla, don Enrique de Guzmán; cuadro de figuras, san Jerónimo dictando a dos monjes sentados y otros dos de pie, más un escudero

Frescos del XV. (San Isidoro del Campo).

(Fot. del Laboratorio de Arte).

con lanza que recibe un papel que le da el santo; cuadro de lacería circular con el escudo del linaje de los Guzmanes; sigue el principio del cuadro que tiene la figura de un pontífice.

En el Museo Arqueológico existe uno de los trozos que faltan en el ex-monasterio, de 57 centímetros de ancho por 119 de altura, cuya figura es de san Mateo, y además un pequeño cuadrado con la cabeza de una virgen aparte del trozo anterior. En el Museo de pinturas, con el número 290 del Catálogo de 1912, había siete copias al óleo, hechas hacia 1868 por los entonces alumnos de la Academia de Bellas Artes don Virgilio Mattoni y don Rafael García, calcadas de las figuras originales del mencionado zócalo, incluido el cuadro de san Jerónimo; estas copias estuvieron

colocadas en la Sala de Juntas, pero, suprimida esta sala y convertida en la de González Abreu, los siete lienzos referidos han sido colocados en depósito en el Museo arqueológico.

Acerca de la época de las pinturas, los señores Boutelou y Leford la señalaron a fines del siglo XIV, el señor Passavant se extendió hasta principios del XV, el señor Sentenach marcó el último tercio del XV. Mas la época aceptada por la crítica posterior es la señalada por el señor Gestoso, entre 1431 y 1436, fundando la primera fecha en el hecho de haber sido desposeídos del convento los monjes bernardinos cistercienses y entrada de los ermitaños jerónimos, y la segunda fecha, que es la del fallecimiento del Conde de Niebla en el asedio de Gibraltar.

Respecto del carácter de los frescos que tratamos aquí, se conviene en que expresan la dirección italiana sostenida en principios del siglo XV, antes de la reforma eyckiana, pero están hechas por artistas sevillanos. La razón de las lacerías mudéjares es prueba que ya presentó don Claudio Boutelou en el estudio descriptivo que hizo de las pinturas, diciendo (1): «que de haber sido hecha la obra por un italiano, de seguro no se le hubiera ocurrido, ni por consiguiente empleado, semejantes formas de estilo morisco»; y repite que los frescos hacen recordar el carácter de la pintura italiana del XIV, con preferencia al arte del Norte, pero poniendo los artistas sevillanos su peculiar sentido, sin hacerse imitadores de lo extraño.—Más adelante, en la sección de La Miniatura, cuando tratemos de los libros de Coro de la Catedral, al ocuparnos de los grupos 1.º y 2.º, veremos la opinión de semejanza entre estos frescos y algunas miniaturas de los libros.

PINTORES DE LA SEGUNDA MITAD DEL XV

También el señor Gestoso, en la introducción de su Diccionario, cita a otros nueve pintores antes desconocidos, como coetáneos de Juan Sánchez de Castro: Lorenzo Fernández en 1462, Cristóbal de Cárdenas en 1473, Martín Rodríguez en 1478, Francisco López en 1479, Juan Sánchez de San Román en 1480, Alfonso Ruiz en 1483, Pedro Tru-

(1) En el tomo II del *Museo Español de Antigüedades*, 1873.

jillo en 1494, Pedro de Peñalosa y Bartolomé Martínez en 1496.—Todavía halló tres pintores llamados Diego Sánchez, en esta segunda mitad del XV, y entiende que el Diego Sánchez de Parias fué hijo de Sánchez de Castro (1); más otros cinco llamados Juan Sánchez, «cinco homónimos de Juan Sánchez de Castro y coetáneos suyos, cuya existencia, completamente ignorada, comprueban documentos que he tenido la suerte de descubrir» (2).

No se sabe de cuál de esos cinco es un cuadro existente en la Sacristía Mayor de la Catedral, que, después de levantados los repintes de las figuras, resulta una Crucifixión o Calvario, con la Virgen, san Juan, una María, Santiago y un joven eclesiástico orante, con fondo de paisaje y un castillo de donde salen soldados jinetes, y la firma de «Juan Sánchez, pintor.» Esta pintura muestra la influencia flamenca; el autor no es Sánchez de Castro, pues, como dice Gestoso, es distinta la manera de la Crucifixión a la de la Virgen de Gracia o del Rosario, de que luégo hablaremos, y que estaba firmada con los dos apellidos, Sánchez de Castro, probablemente para que sus obras no se confundiesen con las de sus homónimos y coetáneos.

En esta segunda mitad del siglo se extendió desde Cataluña y Valencia a Sevilla el procedimiento de la pintura al óleo, que había perfeccionado el flamenco Juan Van Eyck: como en todas partes, el resultado entusiasmó a los pintores, comparando sus ventajas con los inconvenientes que tenía la pintura al temple, de los colores desleídos en líquidos.

Juan Sánchez de Castro.—Aparece su nombre en 1454, pintando retablos en la Catedral y en san Julián, que ya no existen; se separó de la dirección bizantina e influencia italiana, aceptó la reforma eyckiana y la influencia gótica neerlandesa o flamenca, y formó grupo de discípulos; pero todavía se nota en ellos estilo seco, escasa expresión en los rostros y anacronismos en la indumentaria. Del maestro se conservan las pinturas que mencionamos a continuación.—La magnífica tabla de la *Virgen de Gracia* o *del Rosario*,

(1) Página 96 del tomo II del *Diccionario de artífices*, 1900.
(2) En *Requisa de cuadros de la Catedral*, 1909.

que, procedente de la parroquia de san Julián, estuvo en la Contaduría de la Catedral, y hoy se halla en un muro del pasadizo entre las capillas de santa Ana y de san José, números 21 y 22 del plano, que conduce a varias dependencias de la Catedral. Tabla de dos metros de ancho por dos y medio de altura, siendo curvo el borde superior; está pintada en estuco sobre la madera, al temple y al óleo, y se halla muy deteriorada, habiéndose desprendido la pintura y quedando sólo el estuco en los lados y parte inferior de la tabla: la Virgen sentada con el Niño, sosteniendo entre ambos un rosario de cuentas rojas, a ambos lados san Pedro y san Jerónimo, sobre los cuales unos ángeles sostienen tiara y capelo, teniendo todas las cabezas nimbos dorados y las ropas de la virgen flores de oro. Comprobó el señor Gestoso que el presbítero Vera y Rosales (1), vió y describe el cuadro completo, diciendo que en el trozo de la izquierda, hoy sin pintura, se leía «Juan Sánchez de Castro pintor». La pintura tiene los caracteres del estilo eyckiano, con rasgos locales (2).—Firmado y fechado en 1484, en el muro de la Epístola de la parroquia de san Julián, un colosal fresco de *san Cristóbal,* sobre cuya pintura original hicieron malas restauraciones en 1775 y en 1828, y otra restauración cuidadosa en 1914 por M. Fatuarte: el santo lleva sobre el hombro al niño Jesús, y pendientes de su cinturón van dos peregrinos para pasar el río, que resultan enanos con relación a la colosal estatura del santo: la pintura mide 370 centímetros de ancho por 830 de altura y está deteriorada por la parte inferior (3). En el exconvento de Santiponce existe *una tabla* repintada y deteriorada, la Virgen sentada con el Niño y a los lados santas Bárbara y Catalina, que se atribuye a Sánchez de Castro.—En la iglesia de la Virgen del Aguila, situada en cumbre del castillo romano-musulmán de Alcalá de Guadaira (4), una tabla con el *Nacimiento de Jesús.*

Las pinturas que pertenecieron a un retablo de batea en san Benito de Calatrava. Propiedad las pin-

(1) En su *Discurso histórico de la Virgen de la Hiniesta,* 1688.

(2) El grabado de ella lo inserta el alemán Maver en su *Hist. de la Escuela Sevillana,* 1911.

(3) Desgraciadamente desapareció el fresco con toda la iglesia, en el fuego de la noche del 8 de abril de 1932. Nosotros, por fortuna, la examinamos en 1926.

(4) Véase página 55 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

turas del Capítulo de las Ordenes Militares, cuando fué secularizado el monasterio pasaron a la iglesia de Monte Sión, y de aquí fueron trasladadas al Museo Provincial de Pinturas, donde se hallaban con el número 291 en la sala de primitivos, hoy Sala del XV-XVII. Son ocho lienzos pegados en tablas, por parejas de santos Jerónimo y Antonio de Padua, santos Antón y Cristóbal, santos Andrés y Juan Bautista, santa Catalina y san Sebastián: cada pareja bajo dos arcos conopiales adornados de cardinas y separados por pilaretes de baquetones, de madera dorada y sobrepuestos, y sobre los arcos un fondo negro con cardenchas de oro pintadas, imitando brocado gótico. La crítica nota la influencia neerlandesa fusionada con el arte sevillano; el Catálogo consigna que las pinturas son anteriores a 1492; y el señor Boutelou, en su estudio (1), se inclina a considerarlas obra de Sánchez de Castro, por la época y el estilo y por la comparación del san Cristóbal, que lleva en el cinturón dos peregrinos, como los que tuvo el fresco de san Julián, con la diferencia del cambio de traje y tipos que hizo en 1775 el repintador del fresco.

La escuela de Sánchez de Castro.—De sus varios discípulos quedan obras de Juan Núñez y de Gonzalo Díaz. De *Juan Núñez*, escribió Sentenach que es otro artista eyckiano que interpreta perfectamente el arte flamenco, pues la valiosa tabla que él firma en 1475 hasta carece de dorados, que son tan constantes en las tablas sevillanas. La pintura, que se halla con el número 49 en la Sacristía de los Cálices, de la Catedral, es la Piedad entre el ángel san Miguel y san Vicente, con el donante arrodillado. El pintor moderno Mattoni declara a Núñez «pulcro miniaturista asombroso;» el crítico alemán Passavant había dicho que si «la manera de representación es enteramente de gusto eyckiano, notándose lo mismo en el paisaje, el dibujo no es tan delicado ni fino, ni el colorido tan profundo, luminoso y armónico como en las buenas obras de aquella escuela.» *Gonzalo Díaz* fué maestro de Bartolomé Mesa y de Alejo Fernández, y según Ceán Bermúdez, hizo en 1499 las pinturas del retablo de la Magdalena, en altar junto a la Puerta de los Palos, letra *b* del plano, de la Catedral: aparición de Cristo

(1) En el tomo IX del *Museo Español de Antigüedades*, 1878.

a la Magdalena, en el centro del retablo, y a los lados varios santos y la Anunciación.

La Piedad, de Juan Núñez
(Sacristía de los Cálices. Catedral)

Otras tablas anónimas.—Para los estudiosos consigna el señor Gestoso las tres siguientes.—De la primera mitad del XV, en el *convento de san Leandro,* sobre una puerta de la enfermería alta, una tabla con el santo vestido de pontifical, imagen hecha al claroscuro, excepto algunos

adornos: tiene un letrero que dice al final el desatino de que fué pintado por los años 382 (!). —De fines del siglo, en el segundo altar del lado de la Epístola del *convento de Madre de Dios,* una tabla de estilo bizantino con la virgen del Pópulo.—Y de ese mismo tiempo o principios del XVI, en la capilla del *asilo de san Fernando,* un interesante tríptico de la Virgen sentada y el Niño, y a los lados san Miguel y san Bartolomé.

TRANSICIÓN DEL ARTE OJIVAL DEL XV AL RENACIMIENTO DEL XVI

A este período le llama ecléctico el señor Domenech, porque en los paños se siguió la influencia neerlandesa o flamenca y en los desnudos se tiende a las formas italianas rafaelescas; la pintura adquiere más importancia en Castilla y en Andalucía.

LOS RETABLOS ANÓNIMOS

En el *altar del trascoro* de la Catedral existe una interesante tabla de principios del siglo XVI, diciendo otros escritores que perteneció a la antigua iglesia-mezquita y fué muy restaurada en 1548, que se estima como una de las obras de transición que se conservan en Sevilla. La pintura representa a la *Virgen de los Remedios:* está sentada dando el pecho al Niño desnudo y vistiendo manto azul con labores de oro; a un lado un obispo de pie y antes del obispo el donante eclesiástico con ropón blanco. Boutelou vió los rasgos del estilo gótico en Sevilla y la consideró un siglo más antigua; Passavant escribió que «el espacio comprendido entre las figuras y el arco es dorado y está ricamente ornamentado de arabescos del gusto italiano de fines del siglo XV»; y Mayer la llevó al primer cuarto del mismo siglo y notó influencia italiana como en los frescos de san Isidoro del Campo.

En la capilla de santa Ana o del Cristo de Maracaibo de la Catedral, número 21 del plano, existe un *retablo de batea* del año 1504, que se halla sobre una tribuna y está dividido en tres cuerpos horizontales de estilo ojival florido:

sus catorce tablas, de fondos dorados, son de grande interés pictórico y arqueológico para la pintura sevillana, esti-

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. (Altar del trascoro. Catedral).

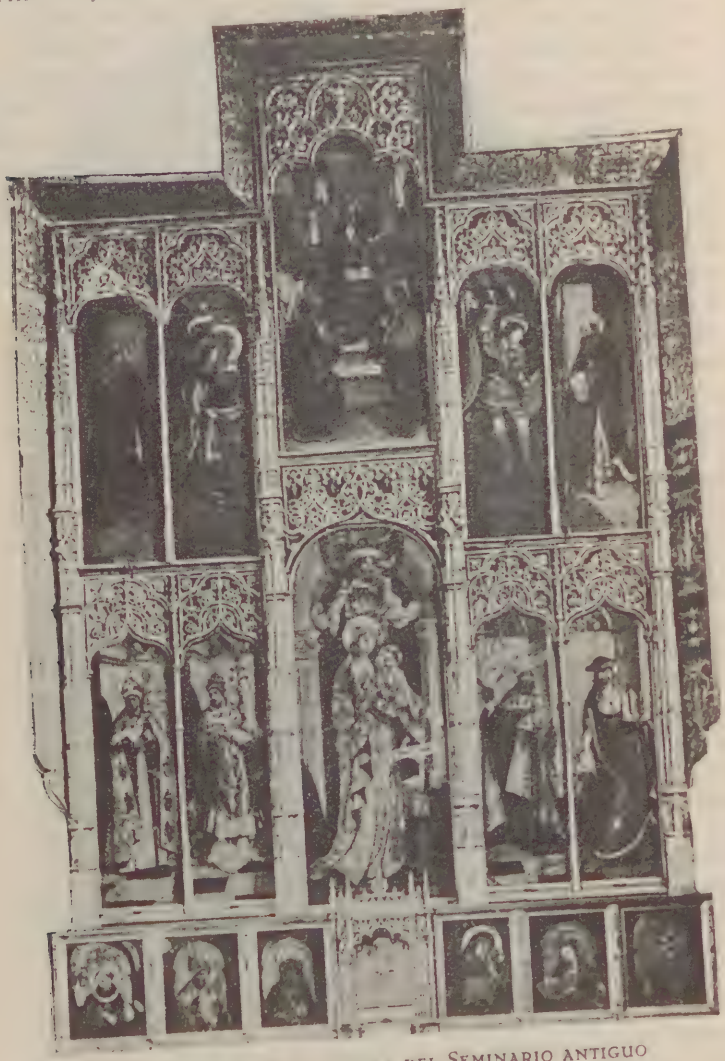
mando Ceán Bermúdez que proceden de la antigua iglesia-mezquita. Colocados como están a principios del XVI, pri-

meramente descansó el retablo sobre la mesa de altar, y para que cupiera el cuadro de santa Ana, de escuela romana, que aparece como zócalo, hubo necesidad de subir el retablo según lo vemos. El primer cuerpo o primitivo zócalo tiene cinco pasajes de la Pasión; el segundo cuerpo, las figuras de Santiago el Mayor, un obispo, san Bartolomé en el centro (por lo que también se llama retablo de san Bartolomé), otro obispo y san Sebastián; el tercer cuerpo tiene san Juan, santa Ana, santa Marta y san Miguel. Dice el señor Gestoso de las tablas: «revélase en ellas de manera notable la influencia del nuevo estilo del Renacimiento, si bien sólo en algunos pormenores, como son las tiras bordadas de las capas pluviales de los dos santos obispos;... aparte de estos rasgos tan característicos y del espíritu realista que domina en los rostros, así como en la sencillez relativa de los plegados en los paños, nótase la influencia de los maestros neerlandeses, que tanto se revela en las pinturas sevillanas de aquellos tiempos.»

«Joya de oro y pedrerías, cubierta de irisaciones y aljófares deslumbradores,» llama el pintor Mattoni al *retablo de batea de la capilla del antiguo Seminario*, de estilo ojival florido, capilla que fué terminada en 1506. Rico modelo de transición, las tablas supone el señor Sentenach que sean obra de Alejo Fernández. En el zócalo y comenzando por la izquierda del lector, santo Tomás, san Isidoro y un Ecce-Homo, la Virgen del Pópulo («al estilo bizantino; tabla con que ha mucho tiempo fué sustituido otro busto de santo como los citados, pues dicha imagen no tiene artísticamente relación alguna con las demás,» dice el señor Gestoso), santa Catalina y san Nicolás obispo; en el primer cuerpo, san Ambrosio, san Gregorio Magno, la Virgen de la Antigua (a la que el maestro Rodrigo Fernández Santaella, arrodillado, le ofrece el modelo del edificio que fundó), san Agustín y san Jerónimo; en el segundo cuerpo, san Pablo, san Gabriel, Venida del Espíritu Santo, san Miguel y san Pedro.

Opina bien el señor Sentenach que la tabla existente en la *capilla bautismal de la parroquia de san Andrés* puede ser equiparada con las del retablo de batea de la capilla de santa Ana, de la Catedral, que antes consignamos: sobre fondo dorado y adornado con flores rehundidas aparecen las figuras de san Miguel y santa Lucía, y a los pies de ellas

otras figuras muy pequeñas de caballeros y damas, y la firma Mayorga (1).



RETABLO DE LA CAPILLA DEL SEMINARIO ANTIGUO

(1) El señor Gestoso publicó artículo y grabado en la revista *Bética*, Noviembre de 1915.

Además de las citadas obras anónimas, tenemos en este período de transición, con representaciones propias y notables, los dos apreciados pintores siguientes:

ALEJO FERNÁNDEZ ALEMÁN
Y PEDRO FERNÁNDEZ DE GUADALUPE

Se dice que Alejo tuvo de maestro a Gonzalo Díaz, pero otros críticos suponen que debió aprender con alguno de los pintores italianos que llegaron a Andalucía. A fines del siglo XV se trasladó a Córdoba, con su hermano Jorge, que era entallador, y allí conoció a Pedro de Córdoba y a otros, de los que provienen los pintores cordobeses y los jaeneses. El Cabildo Eclesiástico de Sevilla, para hacer las últimas esculturas del retablo mayor de la Catedral, llamó en 1505 a Jorge, y en 1508 a Alejo para que en unión de Andrés de Covarrubias dorase y estofase el dicho retablo, cuyo frente se acabó en 1526.

Alejo educó en Sevilla varios discípulos, entre ellos su hijo Sebastián y el más distinguido Diego de la Barrera, que otros escritores llaman Barreda, quizá por equivocación; y en Sevilla, donde vivió hasta después de 1542, hizo sus mejores obras, aunque no todas se conservan. Es considerado por la crítica como un gran artista, que representa bien la transición de lo neerlandés ojival a lo italiano naturalista; mejoró el dibujo y dió alguna expresión a las figuras, despojándolas de carácter hierático y dándoles estilo que recuerda el florentino del siglo XIV, no se desprendió del todo de los dorados góticos en los fondos y en los trajes, que eran del gusto español, y así dice Lefort que está atrasado respecto a sus contemporáneos italianos, pero su técnica era muy adelantada respecto a los anteriores pintores sevillanos: este juicio lo extiende el crítico a Fernández de Guadalupe, sentando que ambos «marcan la transición entre el arte de los primitivos y el arte emancipado por el soplo del Renacimiento, desapareciendo los últimos vestigios de las timideces góticas.»

En la cabeza de la nave del Evangelio de la parroquia de san Julián vimos *un retablo* de ocho cuadritos, pintados siete por Alejo, a ambos lados de la urna de la Dolorosa: empezando por el lado izquierdo del observador, y de arri-

ba abajo, la Visitación (que era moderna, en sustitución de la primitiva que hizo Alejo y que se perdió), el Nacimiento,

VIRGEN DE LA ROSA. (En Santa Ana, de Triana).

la Circuncisión, la Adoración; a la derecha, la Anunciación, los Desposorios, la Presentación y la Conciliación de santos

Joaquín y Ana. Pero el señor Giménez Fernández (1) entiende que las tablas no se pueden atribuir a Alejo (2).—En la Sacristía de los Cálices de la Catedral: *san Pedro*, revestido de pontifical, con el número 65, y con el 53 la *Adoración de los Magos,* soberbia composición, cuyos «rostros, detalles y colorido son puramente españoles», dice Sentenach.—En el altar del trascoro de la parroquia de santa Ana, en Triana, la preciosa tabla firmada de la *Virgen de la Rosa,* con túnica de terciopelo rojo y galones de oro: «es el mayor ejemplo de elegancia que presenta la pintura en Sevilla, sin un detalle vulgar, sin un tilde prosaico», dice el mismo Sentenach; en ella «se despide el arte medieval dorado, para dar paso al arte de la libertad y de la vida», dice Mattoni. En la pilastra del coro, lado del Evangelio, la *Virgen de los Remedios,* sentada en trono con dosel y lactando al Niño. En la cabeza del muro de la misma nave, dos tablas unidas que representan la *Adoración de los reyes magos* y *Santas Justa y Rufina,* muy interesantes por ser de esta época de transición y porque es muy acertada la opinión de que son también de manos de Alejo Fernández.

Del pintor Pedro Fernández de Guadalupe, que hizo obras para el cimborrio de la Catedral, se conserva en el dicho Templo, junto a la puerta de san Cristóbal, el *retablo* del altar de La Piedad, número 27 del plano. Esta obra hecha en 1526, otra manifestación de aquel período de tránsito hacia el Renacimiento, en sentir de Passavant, es de «excelente dibujo y un colorido profundo de tono.» El cuadro principal es La Piedad, o sea la Virgen con Cristo difunto en los brazos, acompañada de san Juan, las Marías y los Varones; debajo, formando zócalo, el Arrepentimiento de san Pedro ante Cristo atado a la columna, y a ambos lados las figuras del donante y su esposa; en los pilares del intradós del arco hay cuatro santos.

LA VIRGEN DEL BUEN AIRE O DE LOS NAVEGANTES

Para fomento del Comercio y de los viajes a Indias y centros de estudios geográficos y marítimos, pues los negocios americanos habían adquirido mucha importancia, los

(1) *Revista Española,* de Morón, Junio de 1925.

(2) Desaparecieron con la destrucción total del templo en Abril de 1932.

Reyes Católicos fundaron en Sevilla, en Enero de 1503, la famosa Casa de Contratación (1). — La capilla de dicha Casa fué mandada hacer en 1526; su retablo se compuso de una tabla central con la Virgen del Buen Aire o de los navegantes, como la denominan los escritores, y cuatro menores laterales con las imágenes de san Telmo, san Juan Evangelista, Santiago y san Sebastián: el retablo se perdió y de él no tenían noticia los escritores sevillanos modernos. El señor Ruiz del Solar, o Puente y Olea, tuvo la fortuna de hallar las tablas separadas y en marcos, pero desconocidas por olvidadas, en la capilla del Alcázar. Las cuatro menores se hallaban en la sacristía de dicha capilla, y la central en la sala llamada de los Infantes en la planta alta del mismo Alcázar (2): la notable tabla fué limpiada en 1922 y retocada en un trozo que faltaba en la lancha del lado izquierdo del observador.

Tiene la tabla 125 centímetros de ancho por 225 de altura: por el adjunto fotograbado podemos notar los interesantísimos detalles de los barcos y de la indumentaria de los personajes, retratos, sin duda, que se hallan bajo el manto de la Virgen. A ambos lados y en últimos términos hay grupos de indios; y acerca de los retratos de las figuras enfiladas en los primeros términos dice el señor Ruiz del Solar lo siguiente: Lado izquierdo del observador: la primera figura es un anciano monarca, que parece ser Fernando el Católico, comparado con el retrato de joven que hizo Pedro Rincón, (ocurriéndose la duda de que figure dicho monarca, que ya había muerto cuando se hizo la capilla, y no figure Carlos V, que era el imperante): el anciano del báculo puede ser el doctor Sancho Matienzo, primer abad de Jamaica y director de la Casa de Contratación (desde que se fundó la casa en 1503 hasta el fallecimiento del doctor en 1521): el tercero es el obispo don Juan Fonseca, superintendente de Indias, comparado con los retratos auténticos que existen en la Catedral de Palencia: las demás figuras de este lado no han sido descifradas. Lado derecho del observador: el primero es parecido con los retratos que existen de Co-

1 Véase el opúsculo *La Casa de Contratacion. El retablo y sus retratos*, por don Manuel Ruiz del Solar: Sevilla 1900. El nombre del autor es pseudónimo de don Manuel de la Puente y Olea).

2 Recogida con los tapices, por un Delegado del Gobierno de la República en 1931; se halla actualmente en las habitaciones llamadas de Carlos IV en el Palacio Nacional de Madrid; esperándose que el Gobierno la reintegre al Alcázar.

La Virgen del Buen Aire. (Actualmente en el Palacio Nacional).

lón, aunque «ninguno de ellos sea ciertamente auténtico, pero que guardan entre sí notable semejanza»: las otras cabezas «pudieran corresponder a otros tantos pilotos geógrafos de la Casa de Contratación.» — En el extenso estudio que, acerca del arte y de la vida de Alejo Fernández, escribió el doctor don Manuel Giménez Fernández (1), acepta la opinión anteriormente consignada de los retratos, y respecto a los no descifrados supone que el joven al lado de Fernando el Católico sea el emperador Carlos V; la cabeza femenina, que asoma encima de Fernando el Católico, su esposa Isabel la Católica; la otra cabeza femenina la de su hija doña Juana y madre de Carlos V: en los tres personajes del otro lado, el de la barba rubia Américo Vespucio; y el otro personaje, si se trata de un piloto cosmógrafo, puede ser Juan de la Cosa, o Díaz Solís, o Sebastián Caboto, y si se refiere a un oficial de la Casa puede ser el tesorero Francisco Tello, o Recalde, o Izázaga, y fijándose en que es un maravilloso retrato se puede calcular que sea el propio autor del cuadro.

La crítica piensa que el autor de la preciosa pintura fué Alejo Fernández Alemán o Pedro Fernández de Guadalupe, pues que además ambos artistas hicieron trabajos para la Casa de Contratación, según apuntes en los libros de ella; y preferentemente se inclina la opinión hacia Alejo. Mas, el señor Giménez Fernández opinó que en las pinturas del retablo se ven dos manos distintas, y entiende como probable fuesen los autores Alejo Fernández y Cristóbal Morales, «predominando la manera del primero en la tabla central y la del segundo en las laterales» (2).

SIGLO XVI: ÉPOCA DEL RENACIMIENTO

Así como en el siglo XV, la construcción de la Catedral atrajo y reunió en Sevilla muchos cultivadores de todas las artes, en el XVI continuó siendo la Ciudad un centro artístico importante, aún vigorizado en el XVII, acudiendo artí-

(1) En la *Revista Española*, de Morón (Sevilla), en varios números correspondientes a los años 1922 a 1926 inclusive: los datos que consignamos acerca de los retratos, en los números de Septiembre de 1925.

(2) En 1931 publicó el señor Torre Revello un opúsculo erudito, intitulado *La Virgen del Buen Aire*, publicación hecha por el Instituto de Investigaciones Históricas de Buenos Aires.

fices y productores españoles y extranjeros al calor del movimiento comercial, en sus relaciones con las Indias descubiertas, que sostenía Sevilla, participante de la fama del nuevo mundo y de la preponderancia política nacional en el XVI.

La reforma del Renacimiento y la ornamentación plateresca en Arquitectura comenzaron a manifestarse en Sevilla en el período de transición de los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI; la nueva dirección italiana en Escultura fué introducida por los florentinos Torrigiano y Florentín en las dos primeras decenas del XVI, a la vez que la Cerámica pictórica se transformaba con el pisano Niculoso, y que la Literatura, apartándose de la influencia provenzal, aceptaba la italiana con Boscán y Garcilaso; en la Pintura el sevillano Luis de Vargas y los flamencos Campaña, Sturmio y Frutet, formados los cuatro en Italia, trajeron la reforma neoclásica, que fué continuada por otros artistas y tomó asiento en nuestra Ciudad ya mediado el siglo XVI.

Se apartan los españoles de las influencias bizantinas, góticas y flamencas, imitan a florentinos, venecianos y romanos, sin caer en los extravíos del amaneramiento porque la inclinación general española al naturalismo les libró de las exageraciones idealistas, como dice el crítico alemán Passavant. La Pintura, pues, aparte de los retratos, sigue dedicada al género religioso, y se prepara su siglo de oro en España.

EL INICIADOR LUIS DE VARGAS

Discípulo de Diego de la Barrera, marchó joven a Roma y estudió con un discípulo del gran Rafael. Vuelto a Sevilla, introdujo el renacimiento italiano con sus obras y con su enseñanza a Antonio Alfián, Luis Fernández, Pedro Montoya, Luis de Valdivieso, Juan y Diego Salcedo, el portugués Vasco de Pereyra y otros alumnos. Convienen los críticos en que Vargas inició la Escuela sevillana de Pintura, y en que tuvo expresivo sentimiento de dibujo y estilo rafaelescos. Las obras que nos quedan de él son notables.

En el Museo Provincial, sala de XV-XVII, entrada por una de las galerías del patio tercero, con el número 302, *una tabla trapecial* con dos grupos de figuras: santo Tomás

y santa Catalina de Sena a la izquierda del observador, y la Sagrada Familia a la derecha. —En la parroquia de santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, en un altar churrigueresco del muro del Evangelio, una hermosa tabla firmada, de *La Piedad*, o sea la Virgen de las Angustias con Cristo muerto en los brazos y en el regazo, estando la Magdalena a los pies en un lado y en el otro san Juan y dos Marías, y en las jambas del arco san Juan Bautista y san Francisco, del mismo Vargas: fueron restauradas estas pinturas en 1880 por don Manuel Lucena. —En el altar del Nacimiento, de la Catedral, junto a la puerta de dicho nombre o de san Miguel, número 19 del plano, hay un retablo de ocho tablas, en el zócalo la Epifanía, la Circuncisión y la Encarnación, a los lados los cuatro Evangelistas, y en el centro la *Adoración de los pastores*, firmada y hecha en 1555: «es ésta, dice Gestoso, una de las más excelentes obras de aquel insigne maestro, revelándose en ella la manera de Miguel Angel; grandiosidad y corrección en el dibujo, actitudes y escorzos valientes y brillante colorido.» —En el altar de la Concepción de la Catedral, número 25 del plano, retablo de valiosas pinturas: en el intradós del arco grupos de ángeles cantando; a los lados santos Pedro y Pablo; en el zócalo los doctores de la Iglesia y el retablo del chantre don Juan de Medina, promovedor de la colocación de las pinturas en el altar; en el centro se destaca la grandiosa alegoría del *Misterio de la Concepción*. (Por una tradición referente a la exclamación del italiano Mateo Pérez de Alesio, autor del fresco de san Cristóbal en 1584, quien contemplando el cuadro de Vargas dijo que *la gamba* o pierna del Adán, que está escorzada, valía más que todo su santo, se llama vulgarmente a este altar de *La Gamba*.) Ceán Bermúdez dijo de esta pintura, representativa del misterio concepcionista y de la genealogía de Jesucristo, que sería una obra perfecta si tuviera ambiente y degradación de tintas; juicio que, en general, aceptó el señor Huet (1); y el señor Sentenach (2) estima que el cuadro «es una de las grandes obras del Renacimiento, con todos sus caracteres, el dibujo y modelado sobresalen sobre todos los otros elementos, la perspectiva aérea desconocida aún, el color descuidado, la forma ideal,

(1) Discurso de ingreso en la Academia de san Fernando, acerca de *La Escuela Sevillana de Pintura*, Madrid, 1866.

(2) Reseña histórica de *La pintura en Sevilla*, 1885.

sin carácter realista. Las pinturas del retablo fueron restauradas en el comienzo del siglo XVIII, y se hizo otra concienzuda restauración en 1879 por don Manuel Lucena.

CUADRO DE LA GAMBA.—Luis de Vargas.

(Altar de la Concepción, en la Catedral).

El fresco del Juicio Final.—En el actual edificio de la Junta Provincial de Beneficencia, antes Hospital de la Misericordia, calle del mismo nombre, existe en un muro del patio el famoso fresco, intitulado *El Juicio Final,* de grandes proporciones y de hermosa composición, que se halla muy deteriorado hoy por la parte inferior, y que se viene atribuyendo unánimemente a Luis de Vargas, desde que lo indicó Ceán Bermúdez. En el estudio que hizo don Francisco María Tubino (1) dice: «Hablar del Juicio Final, de la Misericordia, y olvidarse de Miguel Angel es de todo punto imposible, mucho más cuando para nosotros Luis de Vargas, luégo de estudiar la pintura vaticana, inauguró la suya llevado del legítimo deseo de emularla,» pero teniendo presente que el fresco está «pensado dentro del Cristianismo.» Y el director del Museo de Francfort, señor

Juicio Final.—Luis de Valdivieso.

(Patio de la Junta Provincial de Beneficencia).

Passavant (2) escribió: «la composición del fresco es magistral...; el color de la carnación pasa del tono rojizo al blanco en las luces y al tostado en las sombras, faltando los tonos grises.»

Dos asuntos relativos al fresco, conviene fijar: el de su

(1) Tomo I del *Museo Español de Antigüedades,* Madrid, 1872.

(2) *Arte cristiano en España,* traducción por el señor Boutelou, Sevilla, 1877.

tamaño y el de su autor. Cuando el señor Gestoso escribió en 1892, decía: «Ornatos arquitectónicos imitados debieron extenderse por las partes laterales e inferior, y todavía en esta última, bajo las capas de cal, se descubren restos como de una cartela o tarjeta.» En las obras que se hicieron en el patio hacia 1895 se enlució el muro alrededor del fresco y se alicató la parte inferior, desapareciendo aquellos restos de imitaciones y quedando completo el fresco rodeado de un marco sobrepuesto. Que en estas obras no ha sido aminorada la extensión de la pintura, y que, por el contrario, está completa, aunque deteriorada por grietas resanadas bajo la dirección del señor Mattoni en 1870, y casi borrados los ángulos y faja inferior por la acción de la intemperie en el tiempo, hemos obtenido pruebas indudables: las mismas extensión y disposición que hoy vemos en el fresco se ven en las dos buenas copias que seguidamente citamos. Una acuarela, de 82 por 55 centímetros, que hizo en 1862 el pintor don Francisco Vega, que estuvo en una galería del patio de entrada, del Museo de Pinturas, y que hoy está guardada en uno de los almacenes; una cromolitografía de otra acuarela de don Virgilio Mattoni, que se publicó en 1872 (1).

El asunto del autor es algo curioso. En 1931, el oficial del Archivo de la Junta Provincial de Beneficencia, don Joaquín Ruiz Campos, halló en sus investigaciones documentos relativos a pinturas hechas en el Hospital de la Misericordia por el pintor de imaginería Luis de Valdivieso; entre esos documentos, uno de 8 Febrero 1567 acreditando recibo por pintar ventana y ornato de la puerta de la sacristía, dos rejas, un vinajero, cruz de la pila del agua bendita; otro recibo en 18 Mayo 1567 por pintura y dorado de la imagen del bastidor del milagro del pozo santo; y la carta de pago de 25 Enero 1567, de «cinquenta ducados en reales por la pintura del retrato del juizio q. yo pinte en el dho. ospital en una pare a el fresco.» (2). Luis de Vargas murió en 1568: Luis de Valdivieso fué discípulo, tenía crédito en la pintura de sargas, según dice Pacheco; halló Gestoso documentos relativos a él en 1572 (3), resultando veri-

(1) Tomo I del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1872.
(2) En el diario *El Correo de Andalucía*, del 1 de Abril de 1931.
(3) Tomo III de su *Diccionario de artífices sevillanos del XIII al XVIII*, Sevilla, 1908.

símil que, por tener las mismas iniciales, el mismo nombre y semejanza en las pinturas, los dos artistas, maestro y discípulo, por distracción de Ceán o por equivocación de apuntes, fuese confundido Luis de Valdivieso con Luis de Vargas.

LOS FLAMENCOS ITALIANISTAS

Al mismo tiempo que Vargas iniciaba la reforma del Renacimiento italiano en los pintores hispalenses sus compatriotas, llegaron a Sevilla los flamencos Pedro de Campaña y su compañero de viaje Francisco Frutet, y poco después Hernando de Sturmio, quienes, educados en Italia, contribuyeron al cambio de la pintura sevillana con la influencia que ejercieron sus obras realizadas en esta Ciudad.

Pedro de Kempeneer, o *Campaña*, como aquí se le apellidó, nació en Bruselas y se educó en la escuela de Miguel Angel; llegado a Sevilla hizo obras notables, y cuando se ausentó para ir a su patria, después de haber hecho el retablo de la parroquia de santa Ana, quedó en nuestra Ciudad su hijo Juan Bautista, también pintor. Siguiendo nuestro reducido plan de citar lo principal de cada autor, así lo hacemos entre las obras que del pintor flamenco estudió don Carlos Jiménez Placer (1). «El *Descendimiento* de Cristo de la Cruz es la obra capital de Campaña, inclinada a la escuela flamenca, hecha y firmada en 1547 para la iglesia de santa Cruz, y hoy existente en la Sacristía mayor de la Catedral. «Nada tan grandioso como este cuadro de Campaña,—dijo Jiménez Placer;—brotó radiante la inspiración de su mente y hoy a través de los siglos conmueve el corazón.» Y Lefort (2) escribe: «Esta hermosa composición, de aspecto magistral y movido, de tipos extraños y muy caracterizados, de colorido violento y duro, impresionó vivamente a los pintores indígenas.» Ante la pintura, dice la tradición, que Murillo quedaba extasiado contemplándola. En 1882 fué no bien restaurada. El grabado lo reproducimos de una fotografía retocada.—El retablo de la *Purificación*, hecho en 1555, en la capilla del Mariscal de la Catedral, número 30 del plano, tiene diez tablas; habiendo

(1) *Discurso de ingreso* en la Academia Sevillana de Buenas Letras, 1887.
(2) *Historia de la pintura española*, Madrid, 1894.

descubierto Gestoso que la mayor parte de ellas son de Antonio Alfián, debiéndose al pincel de Campaña las del

El Descendimiento.—Campaña.

(En la Sacristía mayor de la Catedral).

zócalo, Jesús disputando con los doctores y a los lados los retratos de los donantes con acentuado estilo flamenco, y la tabla central de la Purificación con marcado estilo rafae-

lesco. De ella dice el descubridor que es «una de las más insignes joyas que ennoblecen el Templo, obra pictórica tan magistral que supera a todo encarecimiento.» Fueron restauradas las pinturas en 1880 por don Manuel Lucena, bajo la dirección de académicos de Bellas Artes.—En la capilla bautismal de la parroquia de san Isidoro la tabla firmada de san Pablo ermitaño y san Antonio Abad arrodillados en el desierto, que ha tenido restauraciones y se halla en mal estado, hermosa pintura de la que dice el señor Jiménez Placer: «¡Con cuán inspirado talento el autor armonizó en la obra la hábil sobriedad con la austera sencillez del asunto!» —Altar junto a la puerta de Poniente, nave del Evangelio de la parroquia de san Pedro, tiene retablo de ocho pinturas: en la parte superior Cristo caído y san Jerónimo, en el centro Jesús atado con san Sebastián y san Pedro, en el zócalo la *Anunciación* con la firma del artista, y a sus lados los retratos del patrono del altar y de su familia. Las tablas fueron retocadas y barnizadas en 1924.—De la parroquia de santa Ana, en Triana, las *quince tablas* del retablo mayor con asuntos de la vida de santa Ana y de la Virgen, siendo las dos del centro la Asunción y san Jorge a caballo.

Francisco Frutet aprendió con los maestros florentinos, pero conservó el colorido de los flamencos: dudada su existencia, y creyéndose que sus obras eran de otro flamenco, Francisco Floris, fué afirmada por Ceán Bermúdez.—En la parroquia de santa Ana, de Triana, hay numerosas tablas de antiguos retablos del XVI deshechos, repartidas por altares y diseminadas por el templo, creyéndose por unos son de Campaña, por otros de Sturmio, y por otros de Frutet.—En el Museo Provincial de Pinturas, con el número 46 del Catálogo y en la sala de XV-XVII del patio tercero, existe un gran *tríptico,* separadas las partes en distintos marcos, con figuras de tamaño natural: el centro es el Calvario, estando Cristo entre los ladrones, con la Virgen, las Marías y san Juan, y grupos de judíos; la hoja de puerta de la izquierda tiene en el anverso a Cristo caído con la cruz a cuestas y ayudado del Cirineo, y en el reverso la Virgen sentada y lactando al Niño; la hoja de la derecha figura el Descendimiento en el anverso, y en el reverso san Bernardo orando.

Hernando de Sturmio o Esturmes, natural de Ziricsea,

en una isla holandesa. Quédannos de él las nueve bellas tablas del retablo de *los Evangelistas*, hechas en 1555, existentes en la capilla del mismo nombre de la Catedral, número 3 del plano: en la parte superior, san Gregorio celebrando la misa; en el centro, la Resurrección; a los lados los cuatro evangelistas; y en las tres del zócalo, hay santos; siendo curiosa la tabla de un extremo porque presenta la torre de la Giralda como estuvo después de la caída de las bolas de bronce. De este retablo ha dicho Sentenach: «los Evangelistas se destacan sobre fondos de luz, como los que más tarde empleara Murillo, valientes, escorzados y con gran efecto.» «Ellos, con la Resurrección que está en el centro, son el mejor modelo del Renacimiento italiano en su aspecto más grandioso, en el estilo del imponente Miguel Angel, a quien sigue Sturmio, contrastando con Vargas, que se asimila sobre todo al dulcísimo Rafael.» El retablo fué restaurado en 1928.

LOS SEVILLANOS ITALIANISTAS

La influencia de Luis de Vargas y de los flamencos italianistas determinó en breve otra corriente simultánea y semejante entre los pintores sevillanos, de los cuales mencionaremos a los principales.

Pedro Villegas Marmolejo fué sucesor de Vargas: opina Lefort que probablemente aprendió con algún romano o florentino, y para Mattoni busca como Vargas lo real sin sacrificar el ideal, pero sus pinturas son de entonación gris dura.—En la capilla de tránsito para la sacristía de la parroquia de san Vicente, una *Virgen de los Remedios* firmada.—Junto al coro y nave del Evangelio de la parroquia de san Lorenzo, altar con preciosa pintura de la *Sagrada Familia*.—La mejor obra del artista se halla en el retablo del altar de *la Visitación* de la Catedral, número 12 del plano: en el ático el niño Jesús; en la izquierda, santos Roque y Blas; en el centro la Visitación de la Virgen a santa Isabel; en la derecha, el bautismo de Jesús y san Sebastián; debajo la familia de los fundadores y el escudo.—Se supone sean suyas dos tablas con los números 184 y 185, que representan un *Ecce-Homo* y la *Flagelación de Jesús*, que estuvieron en una salita al lado del Salón de Murillo y hoy están almacenadas en el Museo Provincial.

Antón Pérez, según dijo Ceán Bermúdez, fué imitador de Campaña y muy apreciado como pintor por el Cabildo de la Catedral.—Gestoso repite que son de Pérez las *dieciseis tablas* que, en dos grupos, se hallan en el muro frontero al altar de la capilla de Santiago el mayor, número 8 del plano de la Catedral, y que estas tablas con sibilas, profetas y asuntos de la vida del Señor, con otras dos perdidas, formaron el primitivo retablo de la Sacristía mayor.

Antonio Alfián, dicho Arfián por otros, fué vecino de Triana y pintor de sargas para la Feria; se perfeccionó con la enseñanza de Luis de Vargas, y suponen los escritores que fué maestro de Roelas. Sobre las puertas de los Palos y de la Campanilla, por el interior de la Catedral, hay *dos cuadros* de Alfián: uno con san Sebastián vestido y el segundo con san Roque. Ya apuntamos en la página 45 que en el retablo de la Purificación, capilla del Mariscal, número 30 del plano, eran de mano de Campaña la tabla central y las del zócalo; pero, las otras *seis tablas*, la Resurrección y un Crucifijo con la Virgen y san Juan, que están en la parte alta, y los santos Ildefonso, Francisco, Santiago y Domingo, que están a los lados, son obras de Alfián en 1556.

Antón Ruiz fué discípulo de Alfián, y de él se conservan pinturas de la Sagrada Familia, Venida del Espíritu Santo, y otras imágenes hechas en 1544, en el pequeño *retablo* del altar de santa Bárbara, junto a la puerta de la Campanilla, en la Catedral, letra *f* del plano.

Luis Fernández se distinguió en la pintura de sargas, y en su taller enseñó a Francisco Pacheco, a Juan del Castillo y su hermano, a Andrés Ruiz de Sarabia, a Francisco de Herrera el Viejo y a otros.

PINTORES FORASTEROS QUE VISITAN A SEVILLA

Tanto españoles como extranjeros, venían a la población, ya famosa, artistas que en su estancia dejaban obras producidas en la Ciudad. Entre los primeros, el extremeño Luis Morales, el Divino, de quien es el siguiente *tríptico*, de la segunda época del pintor, con la Virgen, Ecce-Homo y san Juan, que se halla en la Sacristía de los Cálices de la Catedral, con el número 43; *otro tríptico* publicado por el señor Gestoso, quien dice es de lo más hermoso que produjo el artista, y que se halla íntegro, sin restauración algu-

na, en un altar barroco de la capilla Relicario, cerca del coro bajo de la clausura del convento de las Teresas, que contiene la Piedad en el centro y a ambos lados la Virgen y

TRÍPTICO.—Luis Morales.
(En la Sacristía de los Cálices, de la Catedral).

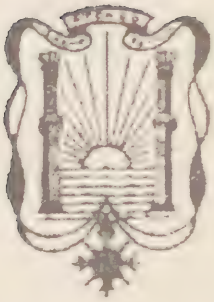
san Juan; y una *tabla* en el Museo Provincial, sala de XV-XVII en el patio tercero, donada en Octubre de 1925 por el señor Moreno Larrazábal, que representa un Ecce-Homo, hallándose restaurada en aquel año.

Entre los extranjeros, Mateo Pérez de Alesio, natural de Roma, que hizo obras para varios templos sevillanos, conociéndose hoy solamente el coloso san Cristóbal, que lo hizo en un muro del brazo de la Epístola de la Catedral, el año 1584: notable pintura al fresco, de más de ocho metros de altura, cuyas proporciones y buen dibujo son celebrados no obstante el tamaño que tienen. La popular figura representa al santo gigante vadeando un río, que únicamente le cubre los pies, llevando al niño Jesús sobre el hombro izquierdo y en la mano derecha una alta palmera, que le sirve de apoyo; en la orilla opuesta un ermitaño alumbrando con linterna, figura normal, pero muy pequeña con relación al santo. Es como el fresco de Sánchez de Castro, hecho en 1484, en la parroquia de san Julián, excepto los peregrinos en el cinturón que no lleva el coloso de Pérez Alesio.

sus catorce tablas, de fondos dorados, son de grande interés pictórico y arqueológico para la pintura sevillana, esti-

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. (Altar del trascoro. Catedral).

mando Ceán Bermúdez que proceden de la antigua iglesia-mezquita. Colocados como están a principios del XVI, pri-



Homenaje a Manuel Blasco Garzón

–20 de Marzo de 2002–

ATENEO DE SEVILLA
2002

sus catorce tablas, de fondos dorados, son de grande interés pictórico y arqueológico para la pintura sevillana, esti-

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. (Altar del trascoro. Catedral).

mando Ceán Bermúdez que proceden de la antigua iglesia-mezquita. Colocados como están a principios del XVI, pri-

meramente descansó el retablo sobre la mesa de altar, y para que cupiera el cuadro de santa Ana, de escuela romana, que aparece como zócalo, hubo necesidad de subir el retablo según lo vemos. El primer cuerpo o primitivo zócalo tiene cinco pasajes de la Pasión; el segundo cuerpo, las figuras de Santiago el Mayor, un obispo, san Bartolomé, en el centro (por lo que también se llama retablo de san Bartolomé), otro obispo y san Sebastián; el tercer cuerpo tiene san Juan, santa Ana, santa Marta y san Miguel. Dice el señor Gestoso de las tablas: «revélase en ellas de manera notable la influencia del nuevo estilo del Renacimiento, si bien sólo en algunos pormenores, como son las tiras bordadas de las capas pluviales de los dos santos obispos;... aparte de estos rasgos tan característicos y del espíritu realista que domina en los rostros, así como en la sencillez relativa de los plegados en los paños, nótase la influencia de los maestros neerlandeses, que tanto se revela en las pinturas sevillanas de aquellos tiempos.»

«Joya de oro y pedrerías, cubierta de irisaciones y aljófares deslumbradores,» llama el pintor Mattoni al *retablo de batea de la capilla del antiguo Seminario*, de estilo ojival florido, capilla que fué terminada en 1506. Rico modelo de transición, las tablas supone el señor Sentenach que sean obra de Alejo Fernández. «En el zócalo y comenzando por la izquierda del lector, santo Tomás, san Isidoro y un Ecce-Homo, la Virgen del Pópulo («al estilo bizantino; tabla con que ha mucho tiempo fué sustituido otro busto de santo como los citados, pues dicha imagen no tiene artísticamente relación alguna con las demás,» dice el señor Gestoso), santa Catalina y san Nicolás obispo; en el primer cuerpo, san Ambrosio, san Gregorio Magno, la Virgen de la Antigua (a la que el maestro Rodrigo Fernández Santaella, arrodillado, le ofrece el modelo del edificio que fundó), san Agustín y san Jerónimo; en el segundo cuerpo, san Pablo, san Gabriel, Venida del Espíritu Santo, san Miguel y san Pedro.

Opina bien el señor Sentenach que la tabla existente en la *capilla bautismal de la parroquia de san Andrés* puede ser equiparada con las del retablo de batea de la capilla de santa Ana, de la Catedral, que antes consignamos: sobre fondo dorado y adornado con flores rehundidas aparecen las figuras de san Miguel y santa Lucía, y a los pies de ellas

otras figuras muy pequeñas de caballeros y damas, y la firma Mayorga (1).

RETABLO DE LA CAPILLA DEL SEMINARIO ANTIGUO

(1) El señor Gestoso publicó artículo y grabado en la revista *Bética*, Noviembre de 1915.

Además de las citadas obras anónimas, tenemos en este período de transición, con representaciones propias y notables, los dos apreciados pintores siguientes:

ALEJO FERNÁNDEZ ALEMÁN
Y PEDRO FERNÁNDEZ DE GUADALUPE

Se dice que Alejo tuvo de maestro a Gonzalo Díaz, pero otros críticos suponen que debió aprender con alguno de los pintores italianos que llegaron a Andalucía. A fines del siglo XV se trasladó a Córdoba, con su hermano Jorge, que era entallador, y allí conoció a Pedro de Córdoba y a otros, de los que provienen los pintores cordobeses y los jaeneses. El Cabildo Eclesiástico de Sevilla, para hacer las últimas esculturas del retablo mayor de la Catedral, llamó en 1505 a Jorge, y en 1508 a Alejo para que en unión de Andrés de Covarrubias dorase y estofase el dicho retablo, cuyo frente se acabó en 1526.

Alejo educó en Sevilla varios discípulos, entre ellos su hijo Sebastián y el más distinguido Diego de la Barrera, que otros escritores llaman Barreda, quizá por equivocación; y en Sevilla, donde vivió hasta después de 1542, hizo sus mejores obras, aunque no todas se conservan. Es considerado por la crítica como un gran artista, que representa bien la transición de lo neerlandés ojival a lo italiano naturalista; mejoró el dibujo y dió alguna expresión a las figuras, despojándolas de carácter hierático y dándoles estilo que recuerda el florentino del siglo XIV, no se desprendió del todo de los dorados góticos en los fondos y en los trajes, que eran del gusto español, y así dice Lefort que está atrasado respecto a sus contemporáneos italianos, pero su técnica era muy adelantada respecto a los anteriores pintores sevillanos: este juicio lo extiende el crítico a Fernández de Guadalupe, sentando que ambos «marcan la transición entre el arte de los primitivos y el arte emancipado por el soplo del Renacimiento, desapareciendo los últimos vestigios de las timideces góticas.»

En la cabeza de la nave del Evangelio de la parroquia de san Julián vimos *un retablo* de ocho cuadritos, pintados siete por Alejo, a ambos lados de la urna de la Dolorosa: empezando por el lado izquierdo del observador, y de arri-

ba abajo, la Visitación (que era moderna, en sustitución de la primitiva que hizo Alejo y que se perdió), el Nacimiento,

VIRGEN DE LA ROSA. (En Santa Ana, de Triana).

la Circuncisión, la Adoración; a la derecha, la Anunciación, los Desposorios, la Presentación y la Conciliación de santos

Joaquín y Ana. Pero el señor Giménez Fernández (1) entiende que las tablas no se pueden atribuir a Alejo (2).—En la Sacristía de los Cálices de la Catedral: *san Pedro*, revestido de pontifical, con el número 65, y con el 53 la *Adoración de los Magos*, soberbia composición, cuyos «rostros, detalles y colorido son puramente españoles», dice Sentenach.—En el altar del trascoro de la parroquia de santa Ana, en Triana, la preciosa tabla firmada de la *Virgen de la Rosa*, con túnica de terciopelo rojo y galones de oro: «es el mayor ejemplo de elegancia que presenta la pintura en Sevilla, sin un detalle vulgar, sin un tilde prosaico», dice el mismo Sentenach; en ella «se despide el arte medieval dorado, para dar paso al arte de la libertad y de la vida», dice Mattoni. En la pilastra del coro, lado del Evangelio, la *Virgen de los Remedios*, sentada en trono con dosel y lactando al Niño. En la cabeza del muro de la misma nave, dos tablas unidas que representan la *Adoración de los reyes magos* y *Santas Justa y Rufina*, muy interesantes por ser de esta época de transición y porque es muy acertada la opinión de que son también de manos de Alejo Fernández.

Del pintor Pedro Fernández de Guadalupe, que hizo obras para el cimborrio de la Catedral, se conserva en el dicho Templo, junto a la puerta de san Cristóbal, el *retablo* del altar de La Piedad, número 27 del plano. Esta obra hecha en 1526, otra manifestación de aquel período de tránsito hacia el Renacimiento, en sentir de Passavant, es de «excelente dibujo y un colorido profundo de tono.» El cuadro principal es La Piedad, o sea la Virgen con Cristo difunto en los brazos, acompañada de san Juan, las Marías y los Varones; debajo, formando zócalo, el Arrepentimiento de san Pedro ante Cristo atado a la columna, y a ambos lados las figuras del donante y su esposa; en los pilares del intradós del arco hay cuatro santos.

LA VIRGEN DEL BUEN AIRE O DE LOS NAVEGANTES

Para fomento del Comercio y de los viajes a Indias y centros de estudios geográficos y marítimos, pues los negocios americanos habían adquirido mucha importancia, los

(1) *Revista Española*, de Morón, Junio de 1925.
(2) Desaparecieron con la destrucción total del templo en Abril de 1932.

Reyes Católicos fundaron en Sevilla, en Enero de 1503, la famosa Casa de Contratación (1). La capilla de dicha Casa fué mandada hacer en 1526; su retablo se compuso de una tabla central con la Virgen del Buen Aire o de los navegantes, como la denominan los escritores, y cuatro menores laterales con las imágenes de san Telmo, san Juan Evangelista, Santiago y san Sebastián: el retablo se perdió y de él no tenían noticia los escritores sevillanos modernos. El señor Ruiz del Solar, o Puente y Olea, tuvo la fortuna de hallar las tablas separadas y en marcos, pero desconocidas por olvidadas, en la capilla del Alcázar. Las cuatro menores se hallaban en la sacristía de dicha capilla, y la central en la sala llamada de los Infantes en la planta alta del mismo Alcázar (2): la notable tabla fué limpiada en 1922 y retocada en un trozo que faltaba en la lancha del lado izquierdo del observador.

Tiene la tabla 125 centímetros de ancho por 225 de altura: por el adjunto fotograbado podemos notar los interesantísimos detalles de los barcos y de la indumentaria de los personajes, retratos, sin duda, que se hallan bajo el manto de la Virgen. A ambos lados y en últimos términos hay grupos de indios; y acerca de los retratos de las figuras enfiladas en los primeros términos dice el señor Ruiz del Solar lo siguiente: Lado izquierdo del observador: la primera figura es un anciano monarca, que parece ser Fernando el Católico, comparado con el retrato de joven que hizo Pedro Rincón, (ocurriéndose la duda de que figure dicho monarca, que ya había muerto cuando se hizo la capilla, y no figure Carlos V, que era el imperante): el anciano del báculo puede ser el doctor Sancho Matienzo, primer abad de Jamaica y director de la Casa de Contratación (desde que se fundó la casa en 1503 hasta el fallecimiento del doctor en 1521): el tercero es el obispo don Juan Fonseca, superintendente de Indias, comparado con los retratos auténticos que existen en la Catedral de Palencia: las demás figuras de este lado no han sido descifradas. Lado derecho del observador: el primero es parecido con los retratos que existen de Co-

(1) Véase el opusculo *La Casa de Contratación. El retablo y sus retratos*, por don Manuel Ruiz del Solar: Sevilla, 1900. El nombre del autor es pseudónimo de don Manuel de la Puente y Olea).

(2) Recogida con los tapices, por un Delegado del Gobierno de la República en 1931; se halla actualmente en las habitaciones llamadas de Carlos IV en el Palacio Nacional de Madrid; esperándose que el Gobierno la reintegre al Alcázar.

La Virgen del Buen Aire. (Actualmente en el Palacio Nacional).

lón, aunque «ninguno de ellos sea ciertamente auténtico, pero que guardan entre sí notable semejanza»: las otras cabezas «pudieran corresponder a otros tantos pilotos geógrafos de la Casa de Contratación.»—En el extenso estudio que, acerca del arte y de la vida de Alejo Fernández, escribió el doctor don Manuel Giménez Fernández (1), acepta la opinión anteriormente consignada de los retratos, y respecto a los no descifrados supone que el joven al lado de Fernando el Católico sea el emperador Carlos V; la cabeza femenina, que asoma encima de Fernando el Católico, su esposa Isabel la Católica; la otra cabeza femenina la de su hija doña Juana y madre de Carlos V: en los tres personajes del otro lado, el de la barba rubia Américo Vespucio; y el otro personaje, si se trata de un piloto cosmógrafo, puede ser Juan de la Cosa, o Díaz Solís, o Sebastián Caboto, y si se refiere a un oficial de la Casa puede ser el tesorero Francisco Tello, o Recalde, o Izázaga, y fijándose en que es un maravilloso retrato se puede calcular que sea el propio autor del cuadro.

La crítica piensa que el autor de la preciosa pintura fué Alejo Fernández Alemán o Pedro Fernández de Guadalupe, pues que además ambos artistas hicieron trabajos para la Casa de Contratación, según apuntes en los libros de ella; y preferentemente se inclina la opinión hacia Alejo. Mas, el señor Giménez Fernández opinó que en las pinturas del retablo se ven dos manos distintas, y entiende como probable fuesen los autores Alejo Fernández y Cristóbal Morales, «predominando la manera del primero en la tabla central y la del segundo en las laterales» (2).

SIGLO XVI: ÉPOCA DEL RENACIMIENTO

Así como en el siglo XV, la construcción de la Catedral atrajo y reunió en Sevilla muchos cultivadores de todas las artes, en el XVI continuó siendo la Ciudad un centro artístico importante, aún vigorizado en el XVII, acudiendo artí-

(1) En la *Revista Española*, de Morón (Sevilla), en varios números correspondientes a los años 1922 a 1926 inclusive: los datos que consignamos acerca de los retratos, en los números de Septiembre de 1925.

(2) En 1931 publicó el señor Torre Revello un opúsculo erudito, intitulado *La Virgen del Buen Aire*, publicación hecha por el Instituto de Investigaciones Históricas de Buenos Aires.

fices y productores españoles y extranjeros al calor del movimiento comercial, en sus relaciones con las Indias descubiertas, que sostenía Sevilla, participante de la fama del nuevo mundo y de la preponderancia política nacional en el XVI.

La reforma del Renacimiento y la ornamentación plateresca en Arquitectura comenzaron a manifestarse en Sevilla en el período de transición de los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI; la nueva dirección italiana en Escultura fué introducida por los florentinos Torrigiano y Florentín en las dos primeras decenas del XVI, a la vez que la Cerámica pictórica se transformaba con el pisano Niculoso, y que la Literatura, apartándose de la influencia provenzal, aceptaba la italiana con Boscán y Garcilaso; en la Pintura el sevillano Luis de Vargas y los flamencos Campaña, Sturmio y Frutet, formados los cuatro en Italia, trajeron la reforma neoclásica, que fué continuada por otros artistas y tomó asiento en nuestra Ciudad ya mediado el siglo XVI.

Se apartan los españoles de las influencias bizantinas, góticas y flamencas, imitan a florentinos, venecianos y romanos, sin caer en los extravíos del amaneramiento porque la inclinación general española al naturalismo les libró de las exageraciones idealistas, como dice el crítico alemán Passavant. La Pintura, pues, aparte de los retratos, sigue dedicada al género religioso, y se prepara su siglo de oro en España.

EL INICIADOR LUIS DE VARGAS

Discípulo de Diego de la Barrera, marchó joven a Roma y estudió con un discípulo del gran Rafael. Vuelto a Sevilla, introdujo el renacimiento italiano con sus obras y con su enseñanza a Antonio Alfián, Luis Fernández, Pedro Montoya, Luis de Valdivieso, Juan y Diego Salcedo, el portugués Vasco de Pereyra y otros alumnos. Convienen los críticos en que Vargas inició la Escuela sevillana de Pintura, y en que tuvo expresivo sentimiento de dibujo y estilo rafaelescos. Las obras que nos quedan de él son notables.

En el Museo Provincial, sala de XV-XVII, entrada por una de las galerías del patio tercero, con el número 302, *una tabla trapecial* con dos grupos de figuras: santo Tomás

y santa Catalina de Sena a la izquierda del observador, y la Sagrada Familia a la derecha. —En la parroquia de santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, en un altar churrigueresco del muro del Evangelio, una hermosa tabla firmada, de *La Piedad,* o sea la Virgen de las Angustias con Cristo muerto en los brazos y en el regazo, estando la Magdalena a los pies en un lado y en el otro san Juan y dos Marías, y en las jambas del arco san Juan Bautista y san Francisco, del mismo Vargas: fueron restauradas estas pinturas en 1880 por don Manuel Lucena. — En el altar del Nacimiento, de la Catedral, junto a la puerta de dicho nombre o de san Miguel, número 19 del plano, hay un retablo de ocho tablas, en el zócalo la Epifanía, la Circuncisión y la Encarnación, a los lados los cuatro Evangelistas, y en el centro la *Adoración de los pastores,* firmada y hecha en 1555: «es ésta, dice Gestoso, una de las más excelentes obras de aquel insigne maestro, revelándose en ella la manera de Miguel Angel; grandiosidad y corrección en el dibujo, actitudes y escorzos valientes y brillante colorido.» — En el altar de la Concepción de la Catedral, número 25 del plano, retablo de valiosas pinturas: en el intradós del arco grupos de ángeles cantando; a los lados santos Pedro y Pablo; en el zócalo los doctores de la Iglesia y el retablo del chantre don Juan de Medina, promovedor de la colocación de las pinturas en el altar; en el centro se destaca la grandiosa alegoría del *Misterio de la Concepción.* (Por una tradición referente a la exclamación del italiano Mateo Pérez de Alesio, autor del fresco de san Cristóbal en 1584, quien contemplando el cuadro de Vargas dijo que *la gamba* o pierna del Adán, que está escorzada, valía más que todo su santo, se llama vulgarmente a este altar de *La Gamba.*) Ceán Bermúdez dijo de esta pintura, representativa del misterio concepcionista y de la genealogía de Jesucristo, que sería una obra perfecta si tuviera ambiente y degradación de tintas; juicio que, en general, aceptó el señor Huet (1); y el señor Sentenach (2) estima que el cuadro «es una de las grandes obras del Renacimiento, con todos sus caracteres, el dibujo y modelado sobresalen sobre todos los otros elementos, la perspectiva aérea desconocida aún, el color descuidado, la forma ideal,

(1) Discurso de ingreso en la Academia de san Fernando, acerca de *La Escuela Sevillana de Pintura,* Madrid, 1866.

(2) Reseña histórica de *La pintura en Sevilla,* 1885.

sin carácter realista.» Las pinturas del retablo fueron restauradas en el comienzo del siglo XVIII, y se hizo otra concienzuda restauración en 1879 por don Manuel Lucena.

CUADRO DE LA GAMBA.—Luis de Vargas.

(Altar de la Concepción, en la Catedral).

El fresco del Juicio Final.—En el actual edificio de la Junta Provincial de Beneficencia, antes Hospital de la Misericordia, calle del mismo nombre, existe en un muro del patio el famoso fresco, intitulado *El Juicio Final,* de grandes proporciones y de hermosa composición, que se halla muy deteriorado hoy por la parte inferior, y que se viene atribuyendo unánimemente a Luis de Vargas, desde que lo indicó Ceán Bermúdez. En el estudio que hizo don Francisco María Tubino (1) dice: «Hablar del Juicio Final, de la Misericordia, y olvidarse de Miguel Angel es de todo punto imposible, mucho más cuando para nosotros Luis de Vargas, luégo de estudiar la pintura vaticana, inauguró la suya llevado del legítimo deseo de emularla,» pero teniendo presente que el fresco está «pensado dentro del Cristianismo.» Y el director del Museo de Francfort, señor

JUICIO FINAL.—Luis de Valdivieso.
(Patio de la Junta Provincial de Beneficencia).

Passavant (2) escribió: «la composición del fresco es magistral...; el color de la carnación pasa del tono rojizo al blanco en las luces y al tostado en las sombras, faltando los tonos grises.»

Dos asuntos relativos al fresco, conviene fijar: el de su

(1) Tomo I del *Museo Español de Antigüedades,* Madrid, 1872.
(2) *Arte cristiano en España,* traducción por el señor Boutelou, Sevilla, 1877.

tamaño y el de su autor. Cuando el señor Gestoso escribió en 1892, decía: «Ornatos arquitectónicos imitados debieron extenderse por las partes laterales e inferior, y todavía en esta última, bajo las capas de cal, se descubren restos como de una cartela o tarjeta.» En las obras que se hicieron en el patio hacia 1895 se enlució el muro alrededor del fresco y se alicató la parte inferior, desapareciendo aquellos restos de imitaciones y quedando completo el fresco rodeado de un marco sobrepuesto. Que en estas obras no ha sido aminorada la extensión de la pintura, y que, por el contrario, está completa, aunque deteriorada por grietas resanadas bajo la dirección del señor Mattoni en 1870, y casi borrados los ángulos y faja inferior por la acción de la intemperie en el tiempo, hemos obtenido pruebas indudables: las mismas extensión y disposición que hoy vemos en el fresco se ven en las dos buenas copias que seguidamente citamos. Una acuarela, de 82 por 55 centímetros, que hizo en 1862 el pintor don Francisco Vega, que estuvo en una galería del patio de entrada, del Museo de Pinturas, y que hoy está guardada en uno de los almacenes; una cromolitografía de otra acuarela de don Virgilio Mattoni, que se publicó en 1872 (1).

El asunto del autor es algo curioso. En 1931, el oficial del Archivo de la Junta Provincial de Beneficencia, don Joaquín Ruiz Campos, halló en sus investigaciones documentos relativos a pinturas hechas en el Hospital de la Misericordia por el pintor de imaginería Luis de Valdivieso; entre esos documentos, uno de 8 Febrero 1567 acreditando recibo por pintar ventana y ornato de la puerta de la sacristía, dos rejas, un vinajero, cruz de la pila del agua bendita; otro recibo en 18 Mayo 1567 por pintura y dorado de la imagen del bastidor del milagro del pozo santo; y la carta de pago de 25 Enero 1567, de «cinquenta ducados en reales por la pintura del retrato del juizio q. yo pinte en el dho. ospital en una pare a el fresco.» (2). Luis de Vargas murió en 1568: Luis de Valdivieso fué discípulo, tenía crédito en la pintura de sargas, según dice Pacheco; halló Gestoso documentos relativos a él en 1572 (3), resultando veri-

(1) Tomo I del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1872.

(2) En el diario *El Correo de Andalucía*, del 1 de Abril de 1931.

(3) Tomo III de su *Diccionario de artífices sevillanos del XIII al XVIII*, Sevilla, 1908.

símil que, por tener las mismas iniciales, el mismo nombre y semejanza en las pinturas, los dos artistas, maestro y discípulo, por distracción de Ceán o por equivocación de apuntes, fuese confundido Luis de Valdivieso con Luis de Vargas.

LOS FLAMENCOS ITALIANISTAS

Al mismo tiempo que Vargas iniciaba la reforma del Renacimiento italiano en los pintores hispalenses sus compatriotas, llegaron a Sevilla los flamencos Pedro de Campaña y su compañero de viaje Francisco Frutet, y poco después Hernando de Sturmio, quienes, educados en Italia, contribuyeron al cambio de la pintura sevillana con la influencia que ejercieron sus obras realizadas en esta Ciudad.

Pedro de Kempeneer, o *Campaña*, como aquí se le apellidó, nació en Bruselas y se educó en la escuela de Miguel Angel; llegado a Sevilla hizo obras notables, y cuando se ausentó para ir a su patria, después de haber hecho el retablo de la parroquia de santa Ana, quedó en nuestra Ciudad su hijo Juan Bautista, también pintor. Siguiendo nuestro reducido plan de citar lo principal de cada autor, así lo hacemos entre las obras que del pintor flamenco estudió don Carlos Jiménez Placer (1). «El *Descendimiento* de Cristo de la Cruz es la obra capital de Campaña, inclinada a la escuela flamenca, hecha y firmada en 1547 para la iglesia de santa Cruz, y hoy existente en la Sacristía mayor de la Catedral. «Nada tan grandioso como este cuadro de Campaña, —dijo Jiménez Placer;— brotó radiante la inspiración de su mente y hoy a través de los siglos conmueve el corazón.» Y Lefort (2) escribe: «Esta hermosa composición, de aspecto magistral y movido, de tipos extraños y muy caracterizados, de colorido violento y duro, impresionó vivamente a los pintores indígenas.» Ante la pintura, dice la tradición, que Murillo quedaba extasiado contemplándola. En 1882 fué no bien restaurada. El grabado lo reproducimos de una fotografía retocada. «El retablo de la *Purificación*, hecho en 1555, en la capilla del Mariscal de la Catedral, número 30 del plano, tiene diez tablas; habiendo

(1) *Discurso de ingreso* en la Academia Sevillana de Buenas Letras, 1887.
(2) *Historia de la pintura española*, Madrid, 1894.

descubierto Gestoso que la mayor parte de ellas son de Antonio Alfián, debiéndose al pincel de Campaña las del

El Descendimiento.—Campaña.

(En la Sacristía mayor de la Catedral).

zócalo, Jesús disputando con los doctores y a los lados los retratos de los donantes con acentuado estilo flamenco, y la tabla central de la Purificación con marcado estilo rafae-

lesco. De ella dice el descubridor que es «una de las más insignes joyas que ennoblecen el Templo, obra pictórica tan magistral que supera a todo encarecimiento.» Fueron restauradas las pinturas en 1880 por don Manuel Lucena, bajo la dirección de académicos de Bellas Artes.—En la capilla bautismal de la parroquia de san Isidoro la tabla firmada de san Pablo ermitaño y san Antonio Abad arrodillados en el desierto, que ha tenido restauraciones y se halla en mal estado, hermosa pintura de la que dice el señor Jiménez Placer: «¡Con cuán inspirado talento el autor armonizó en la obra la hábil sobriedad con la austera sencillez del asunto!» —Altar junto a la puerta de Poniente, nave del Evangelio de la parroquia de san Pedro, tiene retablo de ocho pinturas: en la parte superior Cristo caído y san Jerónimo, en el centro Jesús atado con san Sebastián y san Pedro, en el zócalo la *Anunciación* con la firma del artista, y a sus lados los retratos del patrono del altar y de su familia. Las tablas fueron retocadas y barnizadas en 1924. —De la parroquia de santa Ana, en Triana, las *quince tablas* del retablo mayor con asuntos de la vida de santa Ana y de la Virgen, siendo las dos del centro la Asunción y san Jorge a caballo.

Francisco Frutet aprendió con los maestros florentinos, pero conservó el colorido de los flamencos: dudada su existencia, y creyéndose que sus obras eran de otro flamenco, Francisco Floris, fué afirmada por Ceán Bermúdez.—En la parroquia de santa Ana, de Triana, hay numerosas tablas de antiguos retablos del XVI deshechos, repartidas por altares y diseminadas por el templo, creyéndose por unos son de Campaña, por otros de Sturmio, y por otros de Frutet. —En el Museo Provincial de Pinturas, con el número 46 del Catálogo y en la sala de XV-XVII del patio tercero, existe un gran *tríptico,* separadas las partes en distintos marcos, con figuras de tamaño natural: el centro es el Calvario, estando Cristo entre los ladrones, con la Virgen, las Marías y san Juan, y grupos de judíos; la hoja de puerta de la izquierda tiene en el anverso a Cristo caído con la cruz a cuestas y ayudado del Cirineo, y en el reverso la Virgen sentada y lactando al Niño; la hoja de la derecha figura el Descendimiento en el anverso, y en el reverso san Bernardo orando.

Hernando de Sturmio o Esturmes, natural de Ziricsea,

en una isla holandesa. Quédannos de él las nueve bellas tablas del retablo de *los Evangelistas*, hechas en 1555, existentes en la capilla del mismo nombre de la Catedral, número 3 del plano: en la parte superior, san Gregorio celebrando la misa; en el centro, la Resurrección; a los lados los cuatro evangelistas; y en las tres del zócalo, hay santos; siendo curiosa la tabla de un extremo porque presenta la torre de la Giralda como estuvo después de la caída de las bolas de bronce. De este retablo ha dicho Sentenach: «los Evangelistas se destacan sobre fondos de luz, como los que más tarde empleara Murillo, valientes, escorzados y con gran efecto.» «Ellos, con la Resurrección que está en el centro, son el mejor modelo del Renacimiento italiano en su aspecto más grandioso, en el estilo del imponente Miguel Angel, a quien sigue Sturmio, contrastando con Vargas, que se asimila sobre todo al dulcísimo Rafael.» El retablo fué restaurado en 1928.

LOS SEVILLANOS ITALIANISTAS

La influencia de Luis de Vargas y de los flamencos italianistas determinó en breve otra corriente simultánea y semejante entre los pintores sevillanos, de los cuales mencionaremos a los principales.

Pedro Villegas Marmolejo fué sucesor de Vargas: opina Lefort que probablemente aprendió con algún romano o florentino, y para Mattoni busca como Vargas lo real sin sacrificar el ideal, pero sus pinturas son de entonación gris dura.—En la capilla de tránsito para la sacristía de la parroquia de san Vicente, una *Virgen de los Remedios* firmada.—Junto al coro y nave del Evangelio de la parroquia de san Lorenzo, altar con preciosa pintura de la *Sagrada Familia*. —La mejor obra del artista se halla en el retablo del altar de *la Visitación* de la Catedral, número 12 del plano: en el ático el niño Jesús; en la izquierda, santos Roque y Blas; en el centro la Visitación de la Virgen a santa Isabel; en la derecha, el bautismo de Jesús y san Sebastián; debajo la familia de los fundadores y el escudo.—Se supone sean suyas dos tablas con los números 184 y 185, que representan un *Ecce-Homo* y la *Flagelación de Jesús*, que estuvieron en una salita al lado del Salón de Murillo y hoy están almacenadas en el Museo Provincial.

Antón Pérez, según dijo Ceán Bermúdez, fué imitador de Campaña y muy apreciado como pintor por el Cabildo de la Catedral.—Gestoso repite que son de Pérez las *dieciseis tablas* que, en dos grupos, se hallan en el muro frontero al altar de la capilla de Santiago el mayor, número 8 del plano de la Catedral, y que estas tablas con sibilas, profetas y asuntos de la vida del Señor, con otras dos perdidas, formaron el primitivo retablo de la Sacristía mayor.

Antonio Alfián, dicho Arfián por otros, fué vecino de Triana y pintor de sargas para la Feria; se perfeccionó con la enseñanza de Luis de Vargas, y suponen los escritores que fué maestro de Roelas.—Sobre las puertas de los Palos y de la Campanilla, por el interior de la Catedral, hay *dos cuadros* de Alfián: uno con san Sebastián vestido y el segundo con san Roque.—Ya apuntamos en la página 45 que en el retablo de la Purificación, capilla del Mariscal, número 30 del plano, eran de mano de Campaña la tabla central y las del zócalo; pero, las otras *seis tablas*, la Resurrección y un Crucifijo con la Virgen y san Juan, que están en la parte alta, y los santos Ildefonso, Francisco, Santiago y Domingo, que están a los lados, son obras de Alfián en 1556.

Antón Ruiz fué discípulo de Alfián, y de él se conservan pinturas de la Sagrada Familia, Venida del Espíritu Santo, y otras imágenes hechas en 1544, en el pequeño *retablo* del altar de santa Bárbara, junto a la puerta de la Campanilla, en la Catedral, letra *f* del plano.

Luis Fernández se distinguió en la pintura de sargas, y en su taller enseñó a Francisco Pacheco, a Juan del Castillo y su hermano, a Andrés Ruiz de Sarabia, a Francisco de Herrera el Viejo y a otros.

PINTORES FORASTEROS QUE VISITAN A SEVILLA

Tanto españoles como extranjeros, venían a la población, ya famosa, artistas que en su estancia dejaban obras producidas en la Ciudad.—Entre los primeros, el extremeño Luis Morales, el Divino, de quien es el siguiente *tríptico*, de la segunda época del pintor, con la Virgen, Ecce-Homo y san Juan, que se halla en la Sacristía de los Cálices de la Catedral, con el número 43; *otro tríptico* publicado por el señor Gestoso, quien dice es de lo más hermoso que produjo el artista, y que se halla íntegro, sin restauración algu-

na, en un altar barroco de la capilla Relicario, cerca del coro bajo de la clausura del convento de las Teresas, que contiene la Piedad en el centro y a ambos lados la Virgen y

TRÍPTICO.—Luis Morales.
(En la Sacristía de los Cálices, de la Catedral).

san Juan; y una *tabla* en el Museo Provincial, sala de XV-XVII en el patio tercero, donada en Octubre de 1925 por el señor Moreno Larrazábal, que representa un Ecce-Homo, hallándose restaurada en aquel año.

Entre los extranjeros, Mateo Pérez de Alesio, natural de Roma, que hizo obras para varios templos sevillanos, conociéndose hoy solamente el coloso san Cristóbal, que lo hizo en un muro del brazo de la Epístola de la Catedral, el año 1584: notable pintura al fresco, de más de ocho metros de altura, cuyas proporciones y buen dibujo son celebrados no obstante el tamaño que tienen. La popular figura representa al santo gigante vadeando un río, que únicamente le cubre los pies, llevando al niño Jesús sobre el hombro izquierdo y en la mano derecha una alta palmera, que le sirve de apoyo; en la orilla opuesta un ermitaño alumbrando con linterna, figura normal, pero muy pequeña con relación al santo. Es como el fresco de Sánchez de Castro, hecho en 1484, en la parroquia de san Julián, excepto los peregrinos en el cinturón que no lleva el coloso de Pérez Alesio.

EL MERCADO DE LA FERIA

Como hoy continúa el jueves de cada semana el mercado popular de muebles, ropas y utensilios baratos, libros y multitud de objetos usados y de baratillo, quincalla, loza, pájaros y chucherías, al mercado de la Feria, en la calle del mismo nombre, iban los cuadros de feria, costumbre que siguió hasta la mediación del siglo XIX, pues hoy los cuadros que van allí son los usados y viejos, sin mérito y vulgares. En aquellos siglos pasados los cuadros de feria, como dicen los analistas y recogió Ceán Bermúdez, eran pintados ligeramente para devotos y traficantes, clases artesanas y vecinos de los pueblos y de las villas. No pocos buenos pintores hicieron cuadros para la feria, acuciados por la necesidad de vender; y otros principiantes, que allí comenzaron, siguieron estudiando y practicando y se hicieron pintores apreciables.

TRANSICIÓN ENTRE EL CLASICISMO DEL XVI Y EL REALISMO DEL XVII

ACADEMIAS Y DIRECCIONES

Desaparecidos los promovedores y los cultivadores del Renacimiento, comenzó a operarse nuevo cambio en la pintura sevillana, marcándose un período de transición entre los italianistas y los grandes pintores originales. En la Sevilla floreciente, artística y comercialmente, se manifestó con claridad la labor de independencia indígena de todas las influencias extranjeras. El puente entre el clasicismo y el realismo fueron las academias, como dice Sentenach.

Repítese por todos los escritores que la significación y el movimiento del arte sevillano, en el período de la última decena del siglo XVI y el primer tercio del XVII, se concretan en las cuatro academias particulares donde trabajaron y enseñaron Pacheco, Roelas, Herrera el Viejo y Juan del Castillo: y así se dice que Pacheco seguía las doctrinas italianas y clásicas sin transigir con otras y luégo se inclinó al naturalismo, habiendo tenido en su academia muchos concurrentes y algunos años a Alonso Cano y a Velázquez; que Roelas mezcló la severidad del arte con la dulzura de la

naturaleza, y con los rasgos venecianos los realistas locales, siendo maestro de Francisco Varela y de Zurbarán, entre otros; que Herrera fué el primero que rompió con el manerismo y echó los cimientos del naturalismo en Sevilla, y enseñó a sus dos hijos y a Velázquez; que Castillo, pintor mediano, tuvo cierta orientación hacia el naturalismo, siendo su gloria la de haber tenido en su academia, entre otros, a su sobrino Antonio, a Pedro de Moya, a Alonso Cano y a Murillo.

La manera de estudiar la pintura en aquellos talleres, o academias particulares de los pintores, está consignada por Ceán Bermúdez (1). Los principiantes copiaban partes y miembros del cuerpo humano, que el maestro dibujaba con cisco, lápiz, pluma o pincel, buscando el efecto del claroscuro: en algunas temporadas el modelo vivo cuando el maestro lo necesitaba para alguna obra de consideración, y los discípulos dibujaban alrededor de él, y otras veces copiaban el maniquí. Luégo, mucho tiempo en el colorido pintando bodegones y cocinas, países, adornos y flores. Así se preparaban para pintar con colores el modelo humano.

Mas, la moderna crítica, en vez de considerar las academias como lugares de enseñanza para juzgar del estado de la pintura en este período de transición, considera las direcciones técnicas que imprimen manera y carácter; resultando conformidad con las tres primeras que anteriormente mencionamos, pero eliminando a Castillo, porque no tenía determinada significación artística, y sustituyéndolo por Vázquez. Y así el articulista del tomo correspondiente a España (2) marca las cuatro direcciones siguientes: la arcaizante, semimanerista, capitaneada por Pacheco; la de Roelas, de figuras fuertes y realistas, con velo blanquecino que apaga el colorido, que recuerda a los venecianos Veronés y Tintoretto; la de Herrera el Viejo, de franca y gruesa pincelada y figuras robustas, de impresión; y la de Ildefonso Vázquez, muy realista, también de velado blanquecino, y precursora de Zurbarán.

(1) En su *Carta sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806.

(2) En la *Enciclopedia Espasa*, en 1924.

LOS PINTORES DE LA TRANSICION

FRANCISCO PACHECO Y PABLO DE CÉSPEDES

Francisco Pacheco, nacido en Sanlúcar de Barrameda, provincia de Cádiz, aprendió las doctrinas italianas de la enseñanza de su maestro Luis Fernández, y de las explicaciones de su amigo el cordobés Pablo de Céspedes, concurrente, cuando venía a Sevilla, a la tertulia que Pacheco tuvo en su casa, animada también por el humanista y canónigo del mismo nombre que su sobrino Pacheco, a la que concurrían los literatos, artistas, oradores y jurisconsultos de su época, y de la cual resultó el «Libro de descripción de verdaderos retratos», que comenzó al lápiz en 1599, agregándoles biografías y elogios en versos, y continuó hasta 1650, quedando sin terminar; libro del que dice Sentenach «es, sin duda, la obra más acabada de Pacheco: no teniendo que vencer en ella más dificultades que las del dibujo, consiguió presentar retratos que pueden competir con los de los mejores dibujantes clásicos extranjeros.» Luégo, en 1638, hizo el libro del *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. En su academia y taller, con tal motivo, tuvo Pacheco muchos discípulos, entre ellos a Diego Velázquez y Alonso Cano algunos años; y en la academia, como dice Amador de los Ríos, «adoptó la práctica seguida por Céspedes, de trazar las figuras con la mayor corrección en grandes cartones, antes de pintarlas en los lienzos, y la hizo seguir a sus discípulos, a quienes también adiestraba pintando en sargas, para que pudiesen después más fácilmente usar los colores al óleo» (1).

Pacheco siguió las doctrinas italianas con estrecho criterio artístico, sin transigir con otras, como convienen en juzgar todos los críticos; pero, continuando a su alrededor el movimiento de otros maestros hacia la dirección naturalista, al fin se separó del idealismo clásico y siguió la pintura realista y viviente; superando en él, no obstante, el hombre culto, literato y erudito, al artista pintor. Señálanse, pues, dos épocas en la producción de Pacheco: primera, la de intransigencia italianista; segunda, desde 1614, la evolución al realismo. Numerosos cuadros se conservan de él y

(1) Página 344 de *Sevilla pintoresca*, 1844.

otros se le atribuyen: mencionaremos los principales.—De la primera época: Pinturas al temple *de techos,* en la planta alta de la Casa de Pilato, siendo el principal el que representa la fábula de Dédalo e Icaro, celebrado por Céspedes; en las pinturas «se notan fuertes escorzos en las figuras vistas de abajo arriba y un dibujo excelente.»—El conocido cuadro de la *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid,* en la Sacristía de los Cálices de la Catedral, con el número 57.—En la Universidad, la *Anunciación* en el centro del ático del retablo mayor, y la *Virgen con san Gabriel,* en el salón de actos.=De la segunda época: cuadro de la *Asunción,* con las iniciales y la fecha 1624, que es considerado como de lo mejor del pintor, en capilla de gradas del presbiterio, lado de la Epístola, de la parroquia de san Lorenzo.—En la salita rotulada que se ha dedicado a Pacheco, ahora en la planta alta del Museo de Pinturas, se señalan los números 107 y 116, que son retratos de dos damas y dos caballeros bien hechos sobre tablas de fondo dorado; también el núme-

San Pedro Nolasco, embarcándose.—Pacheco.
(Sala en el Museo de Pinturas).

ro 121, *san Pedro Nolasco* embarcándose para redimir cautivos, cuadro vulgarizado desde que en 1864 el cervantista

don José María Asensio y Toledo publicó (1) su juicio y los datos para fundamentar su opinión de que la figura del barquero, que se halla de pie sobre la proa de la barca, sujetándola con un bichero clavado en la playa, y con el rostro vuelto hacia el observador, es retrato del grande Miguel de Cervantes Saavedra. En la misma sala, con el número 118, está la *Concepción* con ángeles y los atributos y símbolos de la Virgen.

Pablo de Céspedes, racionero de la Catedral de Córdoba, pintor y arquitecto, anticuario y literato, hombre de mucha cultura, escribió un poema de la Pintura y estudios didácticos que publicó Ceán Bermúdez (2). Después de su viaje a Italia abrió escuela en Córdoba y allí introdujo el renacimiento italiano; hizo viajes a Sevilla, acudiendo a la tertulia de Pacheco, y sus explicaciones influyeron en la dirección seguida por sus amigos sevillanos.—De las obras de Céspedes en Sevilla se conservan: en la Catedral, muros de la Sala Capitular, ocho pinturas de 1592, las *virtudes* alternando con alegorías de *niños;* dudándose entre Céspedes y Pacheco para la *Virgen del Pozo Santo,* número 60, en la Sacristía de los Cálices.—En la sala de Juntas del Hospital de la Caridad, *Visión de San Ignacio.*—Y en el Museo Provincial, con el número 20 y en el salón grande de Roelas y de varios, un lienzo de grandes dimensiones, (402 por 318 centímetros), que representa *La Cena,* con figuras de tamaño natural, composición valiente y de curiosos detalles de dibujo y de imitaciones de objetos industriales ornamentados.—Don Francisco María Tubino escribió una monografía premiada por la Academia de san Fernando en certamen público (3).

JUAN DE LAS ROELAS

De este pintor grande, genial, magnífico y espléndido, como le llama Mattoni, fué su primer maestro Antonio Alfián. Después estudió Roelas en Italia; volvió a Sevilla,

(1) Opúsculo *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes,* Sevilla, 1864.

(2) En el tomo V de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España,* Madrid, 1800.

(3) Relativa a *Pablo de Céspedes,* Madrid, 1868.

abrió academia que estuvo concurrida, figurando entre sus alumnos Francisco Varela y Francisco de Zurbarán; fué nombrado canónigo de la colegiata de Olivares, provincia de Sevilla, y allí también se conservan obras suyas. Unánimemente reconocen los críticos que el estilo y el colorido de Roelas presentan afinidades con la escuela veneciana y las obras de Tintoretto y del Veronés, que unas composiciones son grandiosas y profundas, otras llenas de gracia y delicadeza, y todas obras maestras y de mucho ambiente; y, como dice Mayer, «todos los sevillanos aprendieron de él, en mayor o menor escala.»

En la Catedral: el cuadro *La aparición* del Señor a san Ignacio, colocado con el número 2 en la Sacristía mayor; *Santiago* en la batalla de Clavijo, hecho en 1609, existente en el retablo de la capilla de Santiago el mayor, número 8 del plano, pintura que, en sentir de Passavant, manifiesta inspiración en Tintoretto; una *Concepción* en la capilla de san Antonio, número 10 del plano. —Posee la Universidad Literaria tres obras en el salón de actos, dos asuntos de la *vida de san Francisco Javier;* el magnífico lienzo central del retablo mayor de la iglesia, que representa *La sagrada familia,* con coro angélico en la altura y los santos Jerónimo e Ignacio al pie.—En la parroquia de san Pedro, última capilla del lado de la Epístola, junto a la puerta de Poniente, el magnífico lienzo *san Pedro* en la prisión con un ángel que va a libertarlo; cuadro bien restaurado en 1911.—En la sala de Juntas del Hospital de san Bernardo o de los Viejos, el precioso cuadro de la *Visión de san Bernardo.*—Se aprecia como de Roelas un hermoso cuadro que se halla en la escalera principal del Alcázar, con la *Concepción* entre coro angélico y la paloma en la altura: tiene, en el ángulo bajo izquierdo para el observador, la figura de un canónigo arrodillado y en actitud orante, cuya cabeza es un retrato verisímilmente.—En la Caridad se le atribuye un *san Miguel,* que está en la sala de Juntas.

Se considera como la mejor obra de Roelas el *Tránsito de san Isidoro,* que se halla en el retablo mayor de la parroquia del mismo nombre. (No pudiendo ser hecha la fotografía directa, por las malas condiciones de luz, el grabado es de una copia minuciosa que hizo hacia el año 1900 el pintor y coleccionista de cuadros don Juan Olivar). Para Lefort este cuadro es verdaderamente grandioso en figuras

expresivas, claridad y sencillez de ejecución, revelador también del realismo que el artista sentía; y don Claudio Boutelou, en sus anotaciones a Passavant, dice que en su opinión «las tres obras capitales de pintura que hay en Sevilla son: el san Antonio, de Murillo; el santo Tomás, de Zurbarán, y el Tránsito de san Isidoro, de Roelas.» Sentenach ha hecho notar el anacronismo enorme del cuadro en la indumentaria, que es la del siglo XVII, y no la del VII, que correspondía al asunto, y agrega que debió ser grande la impresión que causara este lienzo, todo él pintado ante modelos naturales.

COPIA DEL TRÁNSITO DE SAN ISIDORO.
(Original de Roelas, en san Isidoro).

Dos lienzos de Roelas mencionamos especialmente de los que se encuentran en el Museo Provincial, y que se hallan en el salón de Roelas y de otros autores. El número 145, *santa Ana dando lección a la Virgen,* figuras de tamaño natural, al pie un gato, un perro y accesorios domésticos curiosos. El número 144, de grandes dimensiones y de cabecera semicircular, es *El martirio de san Andrés,* que, para Amador de los Ríos, es el mejor del pintor, pero tiene «luz

demasiada, luz que no deja notar la diferencia de los términos, la gradación natural de los objetos.» (El número 143, *Tránsito de san Hermenegildo,* ha probado la investigación

MARTIRIO DE SAN ANDRÉS.—Roelas.
(En el Museo Provincial).

crítica que no es de Roelas, sino de Ildefonso Vázquez y otro artista, como diremos en su lugar correspondiente.— Del número 146, una *Concepción* se duda entre Roelas y Zurbarán, según consigna el Catálogo.)

FRANCISCO DE HERRERA, EL VIEJO

De carácter enérgico e independiente, aunque aprendió la escuela italiana con Luis Fernández, fué el primero que sin temores rompió con el manerismo, dejó las influencias extrañas, caminó a la emancipación de la pintura española, y echó los cimientos del naturalismo en Sevilla. Su academia estuvo poco concurrida y en ella enseñó a su hijo Francisco de Herrera, el Mozo, y al gran Velázquez. Con buen dibujo y vigor en el colorido, hizo figuras grandiosas; también, como Valdés Leal y otros pintores, fué excelente grabador al agua fuerte

EL JUICIO FINAL.—Herrera.
(En la parroquia de san Bernardo).

y en bronce. Lefort escribe que «Roelas y Herrera son verdaderamente los creadores de la nueva y libre escuela indígena, pero Herrera avanza todavía más que Roelas.» Passavant precisó más en su juicio: «el que principalmente en el claroscuro abrió el camino de la Escuela sevillana,

La venida del Espíritu Santo.—Herrera.
(En el Museo).

en que son tan admirables Velázquez y Murillo, fué también el primero que en el dibujo del desnudo y en el modo de entonar sus figuras adoptó plenamente el naturalismo.» «En armonía con su carácter algo áspero adoptó en la pintura una manera atrevida empleando fuertes pinceles.»

En el retablo mayor de la parroquia de san Martín hay *cuatro lienzos* «que representan pasajes de la vida del santo titular, y es tradición que fueron los primeros que expuso al público Francisco Herrera, el Viejo», dice Gestoso. — Cuenta el segundo altar, nave del Evangelio, de la parroquia de san Bernardo, con el preciado lienzo de *El juicio final*, que desgraciadamente se halla deteriorado con agujeros: del cuadro dijo Sentenach que era «tremendo asunto llevado a cabo con valentía extraordinaria,» y Mattoni, entusiasmado, escribe que «toda la virilidad de la fuerza humana está allí representada en las figuras de los condenados, tanto que ni Velázquez, con todo el poder de su técnica, pudo hacer más.»

APOTEOSIS DE SAN HERMENEGILDO.—Herrera.
(En el Museo).

En el Museo Provincial, salón grande anterior al de

Murillo, hay tres grandes lienzos notables, con figuras de tamaño mayor que el natural: el 57, de *La venida del Espíritu Santo;* el 58 con la *Visión de san Basilio;* y el 59, de la *Apoteosis de san Hermenegildo,* cuadro que estimó Amador de los Ríos como el principal del artista, y del que entendió que los reyes arrodillados representan a Recaredo, el niño, y a Leovigildo, vencido, y que los arzobispos de pie son los santos Isidoro y Leandro.

JUAN DEL CASTILLO E ILDEFONSO VÁZQUEZ

Juan del Castillo y su hermano Agustín aprendieron en el taller de Luis Fernández y fueron pintores de realismo tímido. No obstante la medianía de Juan, su academia estuvo concurrida, y en ella enseñó, entre otros discípulos, a Pedro de Moya, que floreció en Granada, a su sobrino Antonio del Castillo y Saavedra, que luégo fué discípulo de Zurbarán y tuvo puesto notable en la pintura cordobesa, a Alonso Cano y a Murillo, discipulado por el cual tiene nombradía Juan del Castillo. De sus obras existen: las pinturas del *retablo mayor* de la iglesia de san Juan de Aznalfarache, villa cercana a Sevilla; y en el Museo Provincial, sala de Roelas, mencionamos con otros cuadros el de la Visitación, el de la Anunciación, la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos.

Ildefonso o Alonso Vázquez nació en Ronda, de la provincia de Málaga, se educó primeramente en el clasicismo y después estudió en el taller de Antonio Alfián; en su dirección realista tuvo señalada personalidad de artista. De este émulo de Pacheco se conservan en Sevilla: la *Resurrección del Señor,* firmada en 1590, en la pilastra del coro, lado de la Epístola de la parroquia de santa Ana, en Triana.—En la Catedral: altar de la Asunción, letra *a* del plano, junto a la puerta de los Palos, tabla central con relieve policromado de la Virgen de la Puebla tiene en los ángulos inferiores las pinturas de *san Diego de Alcalá* y de *san Ildefonso,* hechas en 1593.—Iglesia del Hospital General o de la Sangre: las *pinturas* del retablo mayor, hechas en 1602. —Las *dieciseis tablas* del altar de la Concepción, nave de la Epístola de la parroquia de san Andrés, son citadas con encomio y se atribuyen a Vázquez.

Con el número 183 existe en la sala de Pacheco, del

Museo Provincial, *un lienzo,* «Redención de cautivos», firmado en 1601.—Y acerca del gran cuadro número 143, *El tránsito de san Hermenegildo,* que se encuentra en el salón grande de Roelas y otros autores, se ha consignado por don Diego Angulo Iñiguez, en artículo que dedicó al insigne Juan de las Roelas (1), que el dicho cuadro no es de Roelas, como generalmente se viene repitiendo; fué comenzado a pintar en 1603 por Ildefonso Vázquez, siendo de su mano toda la parte baja, y la parte alta, de «tintas plenas y de una desgarradora combinación de colores», se debió a Juan de Uceda. «Conociendo la participación de dos artistas en la obra, se comprende ahora muy bien por qué quedó sin firmar la tarjetilla,» que aparece en el frente de la grada donde están arrodilladas las figuras de primer término.

RESURRECCIÓN DEL SEÑOR.—Vázquez.
(En la parroquia de santa Ana).

(1) En el número primero del *Archivo Español de Arte y Arqueología,* Madrid, 1925.

SIGLO XVII: ÉPOCA DE LOS GRANDES PINTORES

Ha dicho el catedrático de la Universidad Central, don Elías Tormo, en su conferencia acerca de la pintura clásica en España (1): «hay que proclamar que Sevilla es la Ciudad en que arranca todo aquello que de definitivo fué a tener en el siglo XVII el arte español. Sevilla era una ciudad cultísima, quizá, y sin quizá, alegre y festiva cual la de ahora (2), pero entonces la mayor de España, y sobre todo el único gran centro mercantil de la Península, monopolizadora del comercio de América, donde habitaban los mercaderes de toda Europa.»

TRÁNSITO DE SAN HERMENEGILDO.—Vázquez y Uceda. (En el Museo).

La escuela sevillana de pintura se hizo independiente de las influencias extranjeras y llegó al esplendor: aumenta el naturalismo, el

(1) En *Octavo curso Internacional de Expansión Comercial*, Barcelona, 1914.

(2) Sin que esto obste, pensamos nosotros, para la importante característica de la intensa expresión doliente en el cante hondo, en la imaginería religiosa, en gran parte de la misma pintura, y en la mística literaria y moral.

colorido es sobrio y poderoso, y cada uno de los grandes maestros presenta su estilo personal. Precedieron Roelas y Herrera el Viejo, sevillanos, y florecieron después coetáneamente Zurbarán, extremeño, Cano, granadino, y los sevillanos Velázquez, Murillo y Valdés. «Con Velázquez, dijo el crítico Passavant, nos sentimos ante la varonil dignidad de la tierra, Zurbarán nos lleva a las altas regiones del éxtasis, Alonso Cano nos embelesa con dulce y noble hermosura, Bartolomé Esteban Murillo, de suave temperamento, reúne en sí todas estas cualidades y las transfigura por su sentimiento piadoso y poético, por su espíritu profundo y por la magia de su inimitable colorido.»

DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA

Primer pintor del mundo le dicen los artistas. Comenzó su aprendizaje en Sevilla acudiendo a la academia de Herrera el Viejo, y también algunos años a la de Pacheco, con cuya hija casó muy joven en 1618. Para aprender hizo cuadros de bodegones y cocinas, pinturas de carácter religioso y otras de la vida común: estas pinturas, como «La Adoración de los Reyes,» «El aguador de Sevilla,» y otras, están fuera de Sevilla. Llamado por el Conde Duque de Olivares marchó a Madrid en 1623: hizo retratos regios, y «La Expulsión de los moriscos,» y «Los borrachos», entre los principales de aquellos primeros años madrileños. En 1629 fué a Venecia y a Roma, donde continuó sus estudios, apartado completamente del misticismo español, y un segundo viaje a las demás famosas poblaciones italianas; se marcó nueva etapa en su producción, «La fragua de Vulcano,» «La túnica de José,» «Retrato de Inocencio X.» En Madrid definitivamente mostró todo su genio, admiración del mundo, en aquellas obras inmortales del más poderoso y artístico realismo, con la maravillosa expresión del ambiente y de su técnica personal insuperable: «La rendición de Breda» o Cuadro de las Lanzas, los retratos, «Las Meninas,» «Las Hilanderas», multitud de pinturas en las que grabó la sociedad y la vida españolas de su tiempo

En Sevilla hay tan contadas obras del insigne artista, sin mencionar las que quieran atribuirle sin base los particulares deseosos de notoriedad, que solamente podemos mencionar el cuadro que hay en el Palacio Arzobispal. Repre-

senta *La imposición de la casulla a san Ildefonso;* y de él dijo don José Gestoso (1): «Es notable en el cuadro la circunstancia de que los bustos de mujeres, figurando ángeles entre celajes, están vestidos y peinados al gusto de la época (del príncipe de nuestros pintores), por lo cual dícese que son retratos de la familia del gran maestro. Con respecto a la cabeza del Santo, no hay la menor duda de que también es un retrato de algún eclesiástico amigo suyo.»

IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.—Velázquez.
(En el Palacio Arzobispal).

En 1892 fué dedicada una estatua al pintor, en la plaza del Duque de la Victoria (2); y en el 1899 se colocó, en la parroquia de san Pedro, una lápida, recordando el natalicio del pintor, costeada por la Diputación y el Ayuntamiento de Sevilla.

(1) Página 395 del tomo III de *Sevilla monumental y artística*, 1892.
(2) Véase página 196 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*.

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Natural de Fuente de Cantos, provincia de Badajoz, vino joven a Sevilla, aprendió en la academia de Roelas, pintó en Sevilla, Guadalupe, Jerez y Madrid. «De carácter fuerte y meditabundo, exasperado siempre por una suerte adversa y combatido por la desgracia,» como dice Amador de los Ríos, fué pintor ascético y realista, cual Martínez Montañés en la Escultura, de más profundo sentimiento religioso que el de Murillo y de naturalismo tan robusto como el del valenciano Ribera el Españoleto. Pero, según observa el historiador Lefort, no sólo hizo asuntos místicos y sombríos, también produjo imágenes con ricos trajes, acordándose del colorido veneciano que le enseñó Roelas, como las ocho vírgenes y mártires (santas Bárbara, Engracia, Inés, Dorotea, Eulalia, Catalina, Marina, Matilde) vestidas de infantas y dos de campesinas, que fueron pintadas para el Hospital de la Sangre, y que hoy se hallan, sin catalogar, en el salón de

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN.—Zurbarán. (Salón de actos de la Universidad). (Foto. del Laboratorio de Arte).

Zurbarán, del Museo Provincial. Absteniéndose de copias tradicionales, dicen los biógrafos, Zurbarán pintó solamente del natural; y así, los trajes, los accesorios, los objetos están realmente pintados: muy sabido es que los paños blancos de los hábitos los representó de modo admirable.

Consignaremos seguidamente sus principales obras existentes en los edificios públicos de Sevilla.=Parroquia de san Esteban: los *santos Pedro* y *Pablo,* pinturas calificadas de magníficas, en el retablo mayor. (Las demás pinturas del retablo son de sus discípulos los Polanco).=Iglesia de san Luis: cuadro con el *Santo,* tamaño natural, en el centro superior del retablo mayor.=La Misericordia: en la sala de Juntas de la Beneficencia Provincial, un *Crucificado,* que fué restaurado en Octubre de 1916 por don Manuel Alarcón López.=Universidad: en el salón de actos, una *Concepción,* y *santo Domingo de Guzmán,* que reproduce la pág. 66.=Parroquia de san Pablo: dos cuadros, en el vestíbulo de entrada a la sacristía y a la Colecturía, la *Virgen auxiliando a santo Domingo* en sus postrimerías, y un *dominico mostrando a la Vigen* un retrato de santo Domingo.

San Pedro Nolasco.—Zurbarán?
(Sacristía de los Cálices. Catedral).

En la Catedral.=Capilla de Santiago el mayor, número 8 del plano: un *san Antonio.*=Capilla de san Pedro, número 32 del plano: en el *retablo nueve lienzos* hechos en 1625, calificados de excelentes, la Concepción en el centro del segundo cuerpo, san Pedro de pontifical en el centro del primer cuerpo, cuatro pasajes de la vida del santo en los lados, y tres en el zócalo.=Sacristía de los cálices: un

Crucifijo, con el número 45, de tamaño natural; una *Virgen del Rosario;* cuatro cuadros con asuntos de la vida de *san Pedro Nolasco,* uno de los cuales reproduce el grabado, acerca de cuyo autor, dice la requisa que publicó en 1909 el señor Gestoso, se duda entre Zurbarán e Ildefonso Vázquez, y que otros los atribuyen al florentino Vicente Carducho.=Sacristía mayor: *Virgen con el niño,* número 28, y *Virgen de las Mercedes,* número 22.

En el Museo Provincial.—Los *ocho cuadros* de vírgenes, sin numerar, que antes mencionamos, y *veintitrés lienzos* y *una tabla,* números 188 a 211. El número 194, la *Virgen de las Cuevas,* cobijando bajo su manto a frailes cartujos, figu-

VIRGEN DE LAS CUEVAS.—Zurbarán.
(Museo).

ras de tamaño natural, es una inverisimilitud natural, aunque sea licencia artística simbólica, la cual se ve repetida en otros pintores místicos, cuyas imágenes ampararon a religiosos y devotos.—El número 197, firmado, que representa al beato *dominico Enrique Susón,* es figura de tamaño natu-

ral y rostro de elevado misticismo.—El número 201, *san Luis Beltrán,* es la pareja en asunto, fondo y tamaño del anterior.—El número 203 representa a *san Hugo con varios*

SAN HUGO, EN EL REFECTORIO CARTUJO.—Zurbarán. (Museo).

religiosos cartujos en el refectorio, o el milagro del santo Voto, figuras de tamaño natural.—El número 204, *san Bruno conferenciando* con el pontífice Urbano II (que aparece en la página siguiente), son figuras de tamaño natural, con fondo arquitectónico; lienzo de 3 metros de ancho por 272 centímetros de altura.—El número 207, *Jesús coronando a san José,* está no bien restaurado.—Los *Crucificados* son admirables.—El número 199, *Apoteosis de santo Tomás de Aquino* (que reproduce la pág. 71) y fundación del Colegio mayor de santo Tomás, de Sevilla, es la más famosa pintura de Zurbarán, diciéndose que para hacerla se inspiró en el Tránsito de san Isidoro, de Roelas, y en la Apoteosis de san Hermenegildo, de Herrera el Viejo: cuadro de figuras de tamaño natural, tiene 4 metros de

ancho por 4'80 de altura; en el pergamino extendido sobre la mesa hay cuatro firmas, la del rector del Colegio, fray Alonso de Ortiz, la de Zurbarán, con fecha 1631, y dos que no se leen; por tradición se dice que el santo, entre los

CONFERENCIA DE SAN BRUNO Y URBANO II.—Zurbarán.
(Museo).

cuatro doctores de la Iglesia, es retrato del racionero de esta Catedral, Agustín Abreu Núñez de Escobar, y de las figuras arrodilladas, en la izquierda del observador, el arzobispo fray Diego de Deza, fundador del colegio, y tres dominicos, y en la derecha la figura del borde es retrato de Zurbarán, y la que está delante es el Emperador Carlos V. Del cuadro se apoderaron los franceses invasores en 1812, para llevarlo a París, consiguiéndose rescatarlo para Madrid en 1818, y de aquí fué devuelto al Colegio en 1819, como dice el Catálogo del Museo.

APOTEOSIS DE SANTO TOMÁS DE AQUINO.—Zurbarán.
(Museo Provincial).

ALONSO CANO

Ya dijimos en la página 398 del tomo I que este insigne artista, nacido en Granada, estudió allí Arquitectura con su padre, y en Sevilla aprendió Escultura con Martínez Montañés, y la Pintura con Pacheco y con Castillo. Impresionista y animado, así como en sus obras esculturales se separó del fuerte realismo del maestro y se aproximó al idealismo italiano, también en sus pinturas se aparta algo

de la manera de sus contemporáneos realistas y se muestra continuador de algunas fórmulas italianas. Dice Lefort que «no esculpía ni pintaba nada que no hubiera largamente estudiado y buscado su asunto o su figura con el lápiz o la pluma en la mano.» Dió preferencia a la Pintura, y formó el grupo granadino, secundado por Pedro de Moya, su condiscípulo, el cual estuvo en Flandes, estudiando la escuela flamenca, y en Inglaterra, donde estaba Van Dyck y estudió con él.

Como en obras escultóricas, contadas son las pinturas de Alonso Cano que se conservan en Sevilla. — Hospital de la Caridad: se le atribuye una *Concepción,* que está colocada en la colección de cuadros de la sala de Juntas. — Catedral: entre la hermosa colección de pinturas de la Sacristía de los Cálices se halla un lienzo, en mal estado de conservación, que representa a *san Pedro arrodillado* ante Jesús atado a la columna, que otros le llaman «Arrepentimiento de san Pedro», lienzo con el número 72, del que la requisa publicada por Gestoso en 1909 dice es excelente de escuela

San Pedro arrodillado ante Jesús atado.
Alonso Cano? (Sacristía Cálices. Catedral).

sevillana del siglo XVII, existiendo otra opinión más concreta que lo atribuye a Alonso Cano; y en el altar número 6 del plano la *Virgen de Belén*, «cuadro inapreciable, sublime, dice Sentenach, donde no puede excederse más en pensamiento, expresión, dibujo, color, realismo y belleza.» Por un papel que tenía pegado el retablo en la espalda, según consigna González de León (1), se sabe que el magnífico lienzo fué pintado en Málaga y donado a la Catedral sevillana en 1691 por el racionero Andrés Cascante.=Iglesia de la Universidad: en los lados del ático del retablo mayor los dos *santos Juanes*, que se estiman obra de Cano.=Museo Provincial: el número 12, que estuvo en la galería del segundo patio y hoy se halla almacenada, es una tabla con *Las ánimas del Purgatorio* entre llamas, figuras de mitad de tamaño natural, que se supone sea obra del artista granadino.

La Virgen de Belén.—A. Cano.
(En altar de capilla de la Catedral).

(1) Páginas 57 y 58 del tomo II de *Noticia artística de Sevilla*, 1844.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Cuando su maestro Juan del Castillo marchó a Cádiz, el insigne Bartolomé Esteban, «para subvenir a sus necesidades, pintó entonces apresuradamente cuadros religiosos, santos y vírgenes que vendía en la Feria, especie de mercado al aire libre donde iban a surtirse los traficantes con América, los devotos y los pacotilleros,» dice Lefort. Habiendo vuelto de Flandes e Inglaterra a Sevilla Pedro de Moya, antes de marchar a Granada para dedicarse a la enseñanza y secundar a Alonso Cano en la formación del grupo granadino, mostró a su compañero Murillo los estudios y las copias que había hecho bajo la dirección de Van Dyck, cuyas muestras impresionaron fuertemente a Murillo, como dijo Amador de los Ríos. Según repiten todos los escritores, aunque recientemente un biógrafo lo ha negado, el artista marchó a Madrid y allí estudió y copió a Ticiano, Veronés, Rubens, Van Dyck, Velázquez; y vuelto Murillo a Sevilla trabajó activamente, fundó la Academia de los pintores, formó escuela de discípulos e imitadores, presentó su evolución y su estilo personal, acomodándose al sentimiento popular y al religioso, y fué el dulce y sentimental pintor de dogmas, de símbolos, de imágenes, y también el realista y tierno pintor del pueblo, de escenas de la vida común, y hasta de países y flores, y aun muy hábil para retratos; y de tales aptitudes y facultades surgieron las célebres Concepciones de naturalismo idealizado, los ángeles niños de maravillosas expresiones y actitudes, las místicas vírgenes reales, los extáticos santos, las visiones paradisíacas y celestiales, las tiernas escenas familiares, las inspiradas obras de caridad, los emocionantes enfermos, los ingenuos pilluelos, los verdaderos retratos, los tipos sevillanos y andaluces, las innumerables figuras y asuntos que llevó a los lienzos, repartidos hoy por los museos.

De este insigne artista, uno de los primeros pintores del mundo, dijo Sentenach que «no es lo bastante apreciado, a pesar de su renombre, fuera de su país natal, por la falta de obras maestras suyas allí, pues afortunadamente en su patria se conservan las mejores»; y de la producción, aunque sea desigual, no conforman los críticos en suponerle distintos períodos sucesivos en ella, con distintas técnicas y métodos, pues los peritos entienden que el artista, según

los asuntos, era más o menos cálido, más o menos vaporoso, y todos los métodos se ven «en un mismo conjunto de obras ejecutadas al mismo tiempo.»

Los críticos y artistas de Sevilla, que escribieron acerca de la historia de la pintura sevillana, consignaron juicios curiosos. —Tubino dijo que Murillo «traslada a sus lienzos el rostro de la mujer andaluza, con todo su vigoroso modelado y superior colorido, poniendo, sin embargo, tanta pureza en la mirada y en la expresión, tanto decoro en la actitud y reposo en el conjunto, que el cuadro realista aparece templado y embellecido con la idealidad más sublime.» — Sentenach, tratando del punto de vista que elige el artista para sus producciones religiosas, dice que «no es el alegórico de Vargas, no es el aterrador y justiciero de Herrera, ni el filosófico de Zurbarán, ni el escéptico de la vida de Valdés, sino que pinta el dogma en sus mayores dulzuras, en sus inspiraciones de las virtudes domésticas, el cristianismo del hogar y de la mujer, que habla directamente al sentimiento femenino de un pueblo de sangre latina, que vive bajo un cielo lleno de alegría.» —Y Mattoni expresó que Murillo es «naturalista a veces, convencional de ordinario, formó un tipo suyo, único, pero no traspasa la esfera de lo vulgar, sus cuadros son devotos, pero no místicos.»

El historiador francés Lefort hizo una síntesis feliz de la facultad artística de Murillo: «la rara facultad de aliar estrechamente lo sobrenatural, el ensueño y la visión celeste, a los personajes, a las acciones, a las familiaridades mismas de la vida real; y esto con un encanto, una espontaneidad, un candor y un sentimiento de tierno misticismo, que no han sido sobrepujados en ninguna otra escuela.» — El historiador alemán Mayer, dice reasumiendo nuevamente: «En consonancia con el lirismo del arte de Murillo, sus santos son tipos hermosos, e igualmente buscó niños de gran belleza para servir de modelo a sus pequeños mendigos. Volverá seguramente un tiempo en que no sólo el gran público contemplará de nuevo con agrado estas bellas figuras, sino que también la crítica las estimará como el sector eminente del arte de Murillo» (1).

Enorme es el número de cuadros que se le atribuyen; ciertamente, no es posible que un hombre pueda hacer

(1) Páginas 155 y 156 de *La pintura española*, traducción de Sánchez Sarto, Barcelona, 1926.

tantas obras. Le ocurre a Murillo con las Pinturas, lo mismo que a Martínez Montañés con las Esculturas: todas se les atribuyen por el vulgo. Entienden los críticos que muchas de las pinturas atribuidas a Murillo están dibujadas por él y ejecutadas por sus ayudantes y discípulos. La rica colección de sus cuadros en Sevilla, sin mencionar los de colecciones y domicilios particulares, está en la Catedral, la iglesia de la Caridad y el Museo Provincial (1).

MURILLO EN LA CATEDRAL

Capilla de san Antonio o del Baptisterio, número 10 del plano: el cuadro «El bautismo de Jesús», y debajo el magnífico lienzo de la «Visión de san Antonio de Padua», hacia el cual desciende el Niño Jesús rodeado de ángeles, pintado en 1656; lienzo de 3'75 metros de ancho por 5'60 de altura, cuyo hermoso marco fué obra del arquitecto y escultor Bernardo Simón de Pineda, autor del edificio de la Caridad y del retablo mayor, púlpito y demás altares de su iglesia. Del cuadro de san Antonio, dijo el pintor don Joaquín Domínguez Bécquer que parecía ejecutado con el pensamiento; y el crítico alemán Passavant expresó que «la pompa y la magnificencia de la composición están realzadas por la magia del claroscuro.» —La grandiosa pintura ha sufrido dos atentados de distintas clases: en el estudio que don Claudio Boutelou, profesor de la Escuela Sevillana, hizo del cuadro en el opúsculo que publicó en 1875, dice que en 1831 sufrió una mala restauración y una pegadura de forro por el reverso que formó bolsas de aire entre los dos lienzos, y se lo extrajeron haciendo incisiones en el anverso, lesionando la pintura y malresanando ésta luégo. El segundo atentado ocurrió en la noche del 4 de Noviembre de 1874, viendo con estupor el pueblo de Sevilla que el lienzo había sido mutilado cortándole en redondo la parte que contiene la figura del Santo: las disposiciones adoptadas por las autoridades para hallar los ladrones no dieron resultado, hasta que el anticuario neoyorquino míster

(1) En un muro de la plaza de santa Cruz, por acuerdo de la Academia de Bellas Artes, fué colocada una lápida el año 1858, recordando que en aquel ámbito, hasta poco hace templo sagrado», están depositadas las cenizas del pintor insigne. También, como recuerdo de que fué bautizado en la parroquia de la Magdalena, se ha puesto en 1917 una lápida en la capilla bautismal. En la página 195 del tomo primero de *El Cicerone,* hablamos del monumento con estatua que se levantó el año 1864 en la plaza frontera al Museo de Pinturas.

VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PADUA.—Murillo.
(Capilla del Baptisterio de la Catedral).

W. Schaus avisó al cónsul español de que se le había propuesto la compra del fragmento: recuperado éste y llegado a Sevilla en 21 de Febrero de 1875 fué dispuesta la restauración del cuadro, que fué hecha notablemente por don Salvador Martínez Cubells, primer restaurador del Museo Nacional, y el cuadro quedó colocado de nuevo en su sitio el día 21 de Octubre de 1875.

Altar del Angel de la Guarda, número 16 del plano: cuadro con «el titular», notable pintura, que la hizo Murillo para los Capuchinos de Sevilla, y la Comunidad la donó al Cabildo Eclesiástico en 1814.

ANGEL DE LA GUARDA.—Murillo.
(En altar de capilla. Catedral).

Sala de la Capilla Real: cuadro con la figura del rey san Fernando, de medio cuerpo.

Sacristía de los Cálices: «Sagrada Familia», número 39, cuadro del que dice la requisa de 1909 que es de los primeros tiempos de Murillo.—Un «san Fernando», número 38, cuadro de su buena época. — Un «Cru-

cifijo», número 52, de los varios que pintó para el monasterio de los Capuchinos.—Retratos de «la madre Francisca Dorotea», número 50, y del «Venerable Contreras», número 47.

Sacristía Mayor: los «santos arzobispos Leandro e Isidoro», números 23 y 3, hechos en 1655; retratos, según dice Ceán Bermúdez, del licenciado eclesiástico Alonso de Herrera y del apuntador del coro Juan López Talaván. De estas pinturas dice Passavant que «son excelentes, en ellas el blanco traje está hermosamente pintado, el colorido en general es muy luminoso y el modo de representación noble naturalista.»

Sala Capitular: en la primera faja de la bóveda ocho círculos que están magistralmente pintados en 1668 con otros tantos santos, los cuales, por parejas enfrontadas, son «Hermenegildo y Fernando», reyes; «Isidoro y Leandro», arzobispos; «Pío y Laureano», santos; «Justa y Rufina», mártires.—La hermosa tabla de la «Concepción», que se halla en el extremo del eje mayor de la Sala, tabla que no está restaurada, y fué limpiada en 1882 por don Manuel Lucena. (Dada la altura en que está colocado el cuadro, la fotografía da líneas verticales concurrentes en vez de paralelas).

La Concepcion de la Sala Capitular.—Murillo. (En la Catedral).

MURILLO EN LA IGLESIA DE LA CARIDAD

De los cuadros que este edificio poseyó, pintados por Murillo entre 1674 y 1680, quedan hoy los siguientes que citamos, los cuales constituyen un valiosísimo grupo de pinturas, digno de estudio y característico del estilo personal del insigne artista.

NIÑO JESÚS.—Murillo.
(Iglesia de la Caridad).

En los *áticos* de los altares de ambas naves, a continuación del presbiterio, dos tablas: el «Niño Jesús,» con la izquierda puesta sobre el mundo crucífero, y «san Juan Bautista niño,» con el borrego. — Entre estos altares y *la cornisa* de la iglesia los dos populares cuadros, de 5'50 metros de ancho por 3'35 de altura, composi-

ciones animadas, complejas, magistrales: uno de los cuadros es «El milagro de la multiplicación de los panes y los peces»; el otro es el celebrado y reproducido en grabados y en copias que representa a Moisés dando gracias a Dios por haber concedido aguas en el desierto al pueblo israelita sediento, que bebe con afán, cuyo hecho hállase admirablemente expresado en esta «inmensa composición,» como la califica Passavant.

MULTIPLICACIÓN DE PANES Y DE PECES.—Murillo.
(Iglesia de la Caridad).

LAS AGUAS DE MOISÉS.—(De una copia). (Original de Murillo).
(En la iglesia de la Caridad).

La Anunciación.—Murillo.
(Iglesia de la Caridad).

San Juan de Dios.—Murillo.
(Iglesia de la Caridad).

En el lado del Evangelio, el *segundo altar,* que es el Sagrario, ostenta el lienzo de «La Anunciación,» en el que se ve el detalle doméstico de la cesta de mimbres con la tela, la almohadilla y las tijeras de la costura: de este cuadro es muy semejante otro del mismo título y autor, existente en el Museo Provincial, los mismos personajes y detalles en ambos, variando solamente la posición de las figuras, siendo este de la Caridad mejor dibujado y más místico.—En el *tercer altar* el hermoso lienzo «San Juan de Dios», conduciendo a hombros un mendigo y ayudado por un ángel.—En el lado de la Epístola, en el *tercer altar* el sitio vacío de la reina «Santa Isabel de Hungría», asistiendo a enfermos, entre los cuales se halla un muchacho tiñoso, pintado con maravilloso realismo, y de aquí el sobrenombre del cuadro «El tiñoso»; esta joya pictórica fué uno de los cuadros de la Caridad que se llevaron los franceses invasores en 1810, y hoy se encuentra en el Museo Nacional de Madrid.

MURILLO EN EL MUSEO PROVINCIAL

Preciosa colección de veinticuatro lienzos, números 78 a 101 en salón especial de Murillo, estando entre ellos la mayor parte de los veintidós que pintó en Capuchinos de Sevilla el grande artista, entre los años 1670 y 1680. Los números 78 y 89, san Antonio en actitud de abrazar al Niño Jesús, y san Félix de Cantalicio con el Niño en los brazos, tuvieron forma de medio punto y estuvieron en el retablo mayor de la iglesia de los Capuchinos; hoy presentan la forma rectangular por habérsele agregado trozos de fondo.

El número 81, «Santas Justas y Rufina,» pintura conforme a la tradición, con los cacharros de alfarería al pie y la Giralda entre las manos (en la que se ven, a los lados del primer balcón, los frescos de Luis de Vargas), y en el suelo, al lado izquierdo del observador, un camino ondulado que pasa por bajo dos arcos seguidos y un torreón en ruinas: (¿serán indicaciones de ruinas de Itálica?)

Si el excelente lienzo número 83, «Santos Leandro y Buenaventura,» fué recortado por los frailes capuchinos para trasladarlo con otros a Cádiz y librarlos de la invasión francesa en Sevilla de 1810, según dice Amador de los Ríos, también está recortado el 81, de las Santas que hemos trata-

SANTAS JUSTA Y RUFINA.—Murillo.
(Museo).

LA PIEDAD.—Murillo.
(Museo).

do, puesto que ambos son compañeros y tienen las mismas dimensiones.

Número 85, «La Piedad», lienzo de figuras de tamaño natural, carácter místico; los angelitos expresan también en sus rostros la aflicción y el llanto. Es cuadro muy restaurado en la mitad alta.

Número 86, «San Pedro Nolasco,» arrodillado ante la Virgen sentada en trono de nubes, es lienzo que contiene la curiosidad consignada en el Catálogo con estas palabras: «Es opinión seguida que en la figura del joven Santo se retrató a sí propio el autor; concepto admisible, pues este cuadro pertenece a su segunda época artística, e indudablemente hay gran semejanza entre los rasgos fisonómicos de esta figura y los retratos del gran pintor sevillano.»

Los números 87 y 95, del mismo tamaño y con la imagen de san Agustín, en distintas actitudes, son pinturas en tablas.

De «las Concepciones» de Murillo existentes en el Museo, el grabado del número 88 (grabado en la página 86) es la Virgen ascendiendo entre ángeles para ser recibida entre los brazos del Padre Eterno. Al pie se ve parte del mundo en el espacio y el dragón vencido hacia el lado derecho del observador.

«San Félix de Cantalicio,» con el Niño en los brazos para entregarlo a la Virgen que desciende del cielo para recibirlo, es el número 89 del Catálogo, de figuras de tamaño natural. En el lienzo de esta hermosa pintura (grabado en la página 87) se puede observar una línea vertical en la derecha del observador, que se señala de arriba abajo, a la distancia de unos 19 centímetros del marco, cuya señal estimámosla como indicación que no ha podido ser disimulada de un añadido posterior al lienzo original, comprobándose por las diferencias que notamos en la pintura: el pie izquierdo del Santo, que está en la parte que suponemos añadida, revela no ser de la mano del mismo autor del cuadro, y el fondo de luz de crepúsculo vespertino que tiene la parte legítima fué interrumpido al otro lado del tronco de árbol en lo que añadió el restaurador, sin que haya obstáculo que se interponga.

El número 90, «Santo Tomás de Villanueva,» socorriendo a los pobres, también con figuras de tamaño natural (grabado en la página 88), es un cuadro de maravilloso realis-

mo; como en el de santa Isabel de Hungría, hay entre los pobres y enfermos un muchacho tiñoso, que está de pie a la derecha del observador. El crítico Passavant agrega que «el

UNA CONCEPCIÓN.—Murillo.
(Museo).

claroscuro, especialmente en la arquitectura, es digno de admiración.»

Famosa es la vulgarmente llamada «La Concepción Grande,» que tiene el número 91 (grabado en la página 89): cuadro de 2'92 metros de ancho por 4'36 de altura, sobre lienzo de mantelería compuesto de dos trozos pegados en

la mitad del cuadro, colocado en magnífica moldura entallada del siglo XVII, que para tal objeto fué restaurada y dorada en 1897. Esta pintura, para unos es dura y de brochazos, para otros es admirable porque bajo los toques grandes

San Félix de Cantalicio.—Murillo.
(Museo).

y vigorosos están los rasgos dulces; y no se debe olvidar que el cuadro fué hecho para ser visto a distancia, estando colocado a grande altura.

El número 92 es el «Nacimiento de Jesús» (grabado en

la página 90). Vega y Sandoval ha dicho (1): en esta pintura «se admira su belleza y la noble sencillez de la ejecución, así como su dibujo correcto, y una variedad en las expresiones y en las actitudes, cosas todas encantadoras de la pintu-

SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA.—Murillo.
(Museo).

ra, que muy pocos cuadros poseen a un mismo tiempo.» Con acierto señala el mismo autor «la particularidad de que en este cuadro se ven dos procedimientos de pintura com-

(1) Páginas 153 y 154 del libro *Murillo*, Sevilla, 1921.

pletamente distintos: la Virgen y el Niño, con la dulzura y suavidad del estilo de Van Dyck, ejecutados puede decirse más bien con el espíritu que con los pinceles; y los pastores

La Concepción Grande.—Murillo.
(Museo).

y sus ofrendas, con asombrosa valentía y espontaneidad que nada deja que envidiar a Ribera y Velázquez, y donde se aprecian con exactitud las huellas que dejaron marcadas los pinceles al poner los colores en cantidad. Ambos procedimientos nos dan a conocer que la ejecución de Murillo no era amanerada, que lo mismo hacía lo suave y delicado, como lo vigoroso y determinado.»

Del número 93, intitulado «Visión de san Francisco» (grabado en la página siguiente), lienzo admirable por su expresión y su colorido, dijo Passavant que «no es posible

NACIMIENTO DE JESÚS.—Murillo.
(Museo).

expresar el sentimiento con más viveza ni encontrar un colorido tan delicado ni una ejecución más rica.»

Del número 100, «La Virgen de la Servilleta» como se le llama vulgarmente (grabado en la página 92), diremos que es la de Belén y que es universalmente conocida y muy reproducida en copias al óleo y en fotografías. El dibujo del

Niño produce la ilusión de que la figura se sale del cuadro. La tradición de que está pintada en una servilleta no es cierta, como lo ha comprobado el señor Vega y Sandoval

VISIÓN DE SAN FRANCISCO.—Murillo.
(Museo).

viendo el tejido de lienzo «por una cascarita de empaste desprendida, de restauración de la época,» y estimando que la tradición se basa en que «tiene el cuadro próximamente el tamaño de uno de aquellos paños de mesa,» (72 centímetros de ancho por 68 de altura.) Por el contrario, la Concepción Grande, dice el mismo, «está pintada sobre un lien-

VIRGEN DE LA SERVILLETA.—Murillo.
(Museo).

zo de mantelería, conforme hemos podido comprobar muy recientemente al sentar de nuevo aquel lienzo sobre nueva tela.»

JUAN DE VALDÉS LEAL

Hace pocos años este gran artista ha sido bien conocido y estudiado, rectificando el injusto olvido o desconocimiento en que se le tenía. Don Enrique Romero de Torres, director del Museo de Córdoba, descubrió en 1912 la partida de bautismo de Valdés Leal en la parroquia de San Esteban de Sevilla, rectificándose con tal hallazgo la creencia de que era cordobés. Trasladada la familia a Córdoba, Valdés Leal fué allí discípulo de Antonio del Castillo, y su primer período de pintor lo desenvolvió en Córdoba, luégo en Carmona, y en 1656 volvió a Sevilla, donde se ave-

cindó. De carácter enérgico, fuerte y valiente, de originalidad vigorosa y pesimista, fué Valdés Leal el opuesto contraste de Murillo; también produjo mucho y fué además buen grabador al agua fuerte.

Don Celestino López Martínez en sus estudios (1) expone que el pintor tuvo dos modalidades: la apacible, vaporosa y transparente (ejemplos son san Fernando, coronado por la Iglesia, en la iglesia del Hospital de los Venerables; la Exaltación de la Cruz, en la iglesia del Hospital de la Caridad; Entrada procesional de san Fernando en Sevilla, iglesia del monasterio de san Clemente), y la pesimista, dramática, de tonos oscuros (ejemplos son el Calvario, en la capilla de la Quinta Angustia, de la parroquia de san Pablo; los Jeroglíficos de la Muerte y el retrato de don Miguel de Mañara exponiendo ante un libro, en el Hospital de la Caridad). Y recuerda, acerca del retrato, el juicio de don Aureliano Beruete (2), que dice «no es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado a su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora.»

Veamos ahora los lugares donde se conservan las obras de Valdés Leal, citando lo principal admitido y sin llegar a las colecciones y domicilios de particulares.

Iglesia del monasterio de san Clemente.—Notable pintura de 3 metros de ancho por 176 centímetros de altura, hecha en 1680 sobre el muro del coro, que representa la Entrada triunfal en Sevilla de Fernando III detrás de la Virgen de los Reyes, conducida en carroza de plata el día de san Clemente, estando la figura del santo con tiara pintada en el cielo del cuadro. De la pintura ha dicho don José Gestoso (3): «que se ha creído hasta aquí que está sobre lienzo al verla ejecutada al óleo y guarnecida por una moldura de madera tallada y dorada.»

Parroquia de san Pablo.—En la capilla de la Quinta Angustia están depositados los cuadros propiedad del Capítulo de las Ordenes Militares, que antes estuvieron en la iglesia de Montesión. Son seis entrelargos, santos Andrés, Juan Evangelista, Antonio de Padua, Antón, Catalina y Sebastián;

(1) *Valdés Leal y sus discípulos*, Sevilla, 1907 y 1922: preámbulo del *Catálogo de la Exposición de Valdés Leal*, Sevilla, 1923.

(2) *Estudio de Valdés Leal*, Madrid, 1911.

(3) En la *Biografía de Valdés Leal*, Sevilla, 1917.

dos mayores rectangulares, san Miguel y la Virgen del Císter; y dos grandes y bellos, el Calvario y la Concepción, de cabecera semicircular; que fueron encomendados a Valdés Leal en 1659 para sustituir las pinturas del XV de san Benito de Calatrava, que estaban en mal estado, y se hallan expuestas en la sala del patio tercero del Museo Provincial, según dijimos en la página 26.

Parroquia de san Andrés.—En la capilla del Rosario, antes de san Lucas, donde los pintores tuvieron su corporación, lado de la Epístola, en el intradós y jambas del altar hay quince medallones pequeños, con los misterios del Rosario, magistralmente hechos.

Palacio Arzobispal.—Hay tres cuadros: «La Visitación de la Virgen a santa Isabel», «La Presentación de la Virgen en el Templo», La Presentación de Jesús en el Templo», que la opinión general atribuye a Valdés.

VALDÉS EN LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LOS VENERABLES

Juan de Valdés Leal, con su hijo Lucas, pintó en esta iglesia de 1686 a 1688. Se conservan en la misma las obras siguientes: En el *retablo mayor,* La Sagrada Cena y San Fernando coronado por la Iglesia.—*Lados del presbiterio:* San Fernando, guiado por un ángel, ante la pintura mural de la Virgen de la Antigua, en la mezquita musulmana; San Fernando entregando al arzobispo don Remondo la mezquita conquistada, viéndose en el fondo la carroza de la Virgen de los Reyes.—*Primer altar,* del lado del Evangelio: un Cristo de la Expiración.—*Frescos:* en la bóveda del presbiterio, en la cúpula del crucero, en el techo de la nave y en la sacristía; en los de la cúpula hay bustos de obispos, cuyo claroscuro sobre fondo dorado produce la ilusión de alto relieve en las figuras y se cree son obra de talla y no de pintura.

VALDÉS EN LA CATEDRAL

Capilla de san Francisco de Asís, número 7 del plano: en el ático del retablo una «Virgen imponiendo la casulla a san Ildefonso.»

Capilla de Santiago el mayor, número 8 del plano: es celebrado el cuadro de «San Lorenzo,» colocado en el retablo.

Capilla de san Antonio o del Baptisterio, número 10 del plano: dos preciosos lienzos, dice la requisa de 1909, «Visión de san Pedro en la cárcel» y «San Pedro libertado de la prisión por un ángel.»

Capilla de san José, número 22 del plano: gran cuadro de los «Desposorios de la Virgen», hecho en 1667, del cual es reproducción el siguiente grabado:

DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.—Valdés Leal.
(Capilla de san José. Catedral).

Capilla de la Antigua, número 24 del plano: en su sacristía cuadro con san Lázaro y santas Marta y Magdalena sentados ante una mesa.

Sacristía de los Cálices.—Otro «San Pedro en la prisión», número 40, con un ángel que va a libertarlo; este cuadro sufrió imperitas restauraciones en los siglos anteriores; en el año 1913 el pintor don Gonzalo Bilbao restauró la cabeza del ángel, que estaba deteriorada.

VALDÉS EN LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD

Ocupando todo el testero del Coro el grande cuadro semicircular, de 9'90 metros de ancho por 4'20 de alto, comenzado a hacer en 1683, que representa la Exaltación de la Cruz, una de las fiestas principales del Hospital de la Caridad; cuadro notable, de composición compleja de perso-

najes y grupos en variadas actitudes. La explicación del cuadro por López Martínez es ésta: «El emperador Heraclio rescató la Santa Cruz, que Cosroe de Persia había cogido en uno de sus ataques a Jerusalem. Con la mayor solemnidad la conducía el mismo Heraclio para restituirla a la Ciu-

La Exaltación de la Cruz.—Valdés Leal.
(Iglesia de la Caridad).

dad Santa, pero al llegar a sus puertas sintióse detenido, sin poder seguir adelante; el patriarca Zacarías le dijo que tal milagro obedecía a que llevaba ricas e imperiales vestiduras, cuando Cristo la condujo con humildes ropas. En el acto el Emperador despojóse de sus galas y corona, y con traje vil y descalzo pudo llevar el Santo Madero al lugar prevenido.»

En los lados de la puerta de la iglesia los dos célebres cuadros «Jeroglíficos de la Muerte», de cabeza semicircular, hechos en 1672, cuyos asuntos fueron inspirados a Valdés Leal por el fundador de la Caridad don Miguel de Mañara. El contenido de estas simbólicas pinturas, de realismo insuperable, que producen honda emoción y tristes reflexiones, se describe minuciosamente por nosotros en otro lugar (1). Ocupándose de estas pinturas dijo Sentenach que su autor «sin disputa es el pintor más fantástico de España»; y Mattoni estima que los cuadros «pueden figurar entre los primeros del mundo, si por acaso no lo son»; y Mayer afirma que «el naturalismo español alcanzó en estos cuadros una cumbre que es al mismo tiempo

(1) *Los Famosos Jeroglíficos de la Muerte.* (Análisis de sus alegorías). - Primera edición, 1930.—Segunda edición, con *El Decálogo de la Vida*, por Villegas Cordero, 1932.

una meta, pues más allá de ella ya no es posible hablar de arte.»

Las figuras de la balanza, que está pendiente en el espacio de la cripta, estimamos que son: en el platillo de la iz-

FINIS GLORIÆ MUNDI.—Valdés Leal.

(Iglesia de la Caridad).

quierda, los siete pecados mortales o vicios capitales representados en animales; la Soberbia, en el pavo real; la Envidia, en el murciélago o vampiro que clava sus garras en el corazón; la Ira, en el perro que gruñe; la Gula, en el cerdo; la Avaricia, en la cabra; la Lujuria, en el mono cinocéfalo que asoma detrás de la cola del pavo; la Pereza, en el ai o perezoso que asoma en el borde del platillo y está al lado del perro; en el platillo de la derecha, medios de oración

e instrumentos de mortificación, libros, disciplinas, rosario, cruz de púas, cadena de hierro, cilicio de cintura, humildes panes, corazón con dos llamas de la caridad y de la fe, entre las cuales se alza el monograma jesuita.

IN ICTU OCULI.—Valdés Leal.
(Iglesia de la Caridad).

El otro soberano cuadro, con la leyenda latina *in ictu oculi (en golpe de ojo)*, o sea que en un abrir y cerrar de ojos se acaba la vida, expresa que toda la creación, ciencia y arte, prerrogativas sociales, fuerza y pompas humanas, lo terrenal y lo cósmico, la luz y el vigor de la vida, en un instante quedan sumidos en las tinieblas y desaparecen bajo el imperio de la Muerte, el fin de la creación. A tan portentosas pinturas filosóficas de Valdés Leal, teniendo presentes las ideas del autor, la época en que vivió y el sitio e inspiración

que en el pintor influyeron, condiciones que exige la crítica acertada, hemos dedicado el detenido estudio que mencionamos en la nota de la página 96.

VALDÉS EN EL MUSEO PROVINCIAL

En el salón del tercer patio, dedicado al pintor, cuyas obras fueron costeadas por el marqués de Yanduri en 1904,

La Asunción.—Valdés.—(Museo).

se conservan veintitrés cuadros, números 155 a 177, de Juan de Valdés Leal.

Son cuadros notables: el número 163, «san Jerónimo en el desierto», azotado por ángeles; el 161, «san Jerónimo penitente», o las tentaciones al Santo; y el 174, «Bautismo de san Jerónimo»; los dos últimos están firmados en 1657.

La Concepción.—Valdés.
(Museo).

Conviene advertir que, creyéndose por el autor del Catálogo, sea «autorretrato del artista, a los veinticinco años de edad», la figura del caballero vestido de seda negra con adornos de plata, que está detrás del Santo en el número

174, el mismo señor Gestoso rectificó en publicación posterior (1).—De los «Desposorios de santa Catalina», número 162, se discute entre los críticos si es o no de Valdés.—Los cuadros relativos a la Vida de san Ignacio de Loyola, números 164 a 168, 173 y 175, fueron pintados en 1674.

De los números 171 y 172, «La Asunción» (grabado en la página 99) y «La Concepción» (grabado en la página 100), ambos con cabecera de medio punto, son muy celebrados los grupos de ángeles, por el dibujo de los escorzos y por la expresión de los rostros.

Bella pintura, de admirable expresión en los rostros, es el número 176, intitulada en el Catálogo «La Virgen, las tres Marías y san Juan, en busca de Jesús», al caer de la tarde, con los últimos destellos de la luz. En el Laboratorio de

CAMINO DEL CALVARIO.—Valdés Leal.
(Museo). (Fotog. del Laboratorio de Arte).

Arte está registrada la fotografía con el título «Camino del Calvario», y otros le llaman vulgarmente la Calle de la Amargura.

(1) Páginas 42 y 43 de la *Biografía de Valdés Leal*, Sevilla, 1917.

LA ACADEMIA FUNDADA POR MURILLO

Para la enseñanza pública del Dibujo, fomentando el estímulo de los cultivadores del arte, después de constantes gestiones y consiguiendo reunir suscripciones de los mismos pintores y amigos, Murillo realizó el plan de una Academia, que se inauguró en la Casa Lonja el día 11 de Enero de 1660. Fueron nombrados: Presidentes, Murillo y Herrera el Viejo; Cónsules, Sebastián de Llanos y Pedro Honorio de Palencia; Diputado, Valdés Leal; Fiscal, Cornelio Schütt; Secretario, Ignacio de Iriarte; Mayordomo, Pedro de Medina; y dieciseis académicos.

Gestoso inserta extractos de sus estatutos, principales acuerdos y noticias (1). Ceán Bermúdez también consignó detalles de la historia de la Academia y dijo que «no habiendo diseños en este establecimiento para estudio de los jóvenes, ni otros modelos que el vivo y el maniquí, es de creer que no se permitiese concurrir a ella a los muchachos principiantes, sino a los que estuviesen adelantados en el diseño y en estado de dibujar o modelar el hombre.»

La acción de la Academia no tuvo resultados de importancia, y se cree que terminó cuando murió Murillo en 1682; de todas maneras la decadencia fué inevitable y natural después de la desaparición de los grandes pintores, como reconocen unánimemente todos los críticos.

PRINCIPALES DISCÍPULOS DE LOS MAESTROS EXCELSOS

Todos los discípulos trataron de imitar a los maestros esclarecidos, «causando así, dijo Mattoni, la gran decadencia en la pintura sevillana; decadencia que alcanzó hasta mediado el siglo XIX.» Otros imitadores y copistas hicieron muchos cuadros, copiando de estampas italianas y flamencas. De un ciento de pintores del siglo XVII, que enumeran los escritores, nosotros consignaremos algunos de los principales discípulos de los grandes pintores, sin mencionar los de Velázquez, que florecieron en Madrid, ni los de Alonso Cano, que pertenecen al grupo granadino.

Discípulos de Roelas.—Dice el Catálogo del Museo que fué acreditado Juan de Uceda y Castroverde, del que nos

(1) En *Biografía de Valdés Leal*, Sevilla, 1917.

ocupamos en la página 62, como autor de la parte alta del cuadro número 143, «El tránsito de san Hermenegildo», del Museo Provincial: tiene además el número 154, «La Sagrada Familia», firmado en 1623, que se halla colocado en la misma sala de Roelas y otros del *Museo*.—Francisco Varela, cuyo fallecimiento se supone hacia 1656, fué un pintor distinguido, como lo prueban las obras que de él se conservan: en la parroquia de *Omnium Sanctorum,* capilla de los Cervantes, al final de la nave del Evangelio, el retablo con buenas pinturas del Padre Eterno en el ático, en el segundo cuerpo la Dolorosa, Cristo en el centro, y san Juan Evangelista, y en el primer cuerpo san Juan Bautista, Jesús atado y santa Catalina; en la *iglesia de la Universidad,* lados del primer cuerpo del retablo mayor, el «Nacimiento» y la «Adoración de los Reyes»; en el *Museo Provincial,* dos tablas de tamaño académico, números 181 y 182, «San Cristóbal» y «San Agustín», en la galería primera de la planta alta.

Discípulos de Herrera el Viejo.—Francisco de Herrera, el Mozo, su hijo, que estudió luégo en Roma, pintó en Sevilla y se dedicó a la Arquitectura en Madrid: en el *salón de actos de la Universidad* se le atribuyen los lienzos de «san Agustín» y de «san Gregorio»; en la sala de la *Sacramental del Sagrario,* claustro de la puerta del Lagarto de la Catedral, el hermoso cuadro «Triunfo del Sacramento» (pág. 104), firmado en 1656, que tiene dos ángulos entrantes en la parte inferior que corresponden a dos puertas simétricas de dos alacenas, cuyo grabado adjunto es de una fotografía de clisé deteriorado, que hemos tenido necesidad de utilizar porque es muy difícil de hacer, dado que el lugar no tiene condiciones de luz; y en la capilla de san Francisco de Asís, de *la Catedral,* número 7 del plano, la «Aparición del santo» a un lego asombrado, lienzo grande, la mejor obra del pintor en 1657; en el *Museo,* el número 71, colocado en la sala de Roelas, «san Fernando», de tamaño natural, pero con el anacronismo de estar vestido con la indumentaria del siglo XVII.— Sebastián de Llanos y Valdés, fué presidente de la Academia sevillana, quedando cuadros suyos en la *Catedral:* capilla de Escalas, número 9 del plano, «La Piedad», de 1666, «Pregunta del Sanhedrín al Bautista» y «Vocación de san Mateo», de 1668; Sacristía de los Cálices, la «Virgen del Rosario» y a sus pies los santos Francisco y

TRIUNFO DEL SACRAMENTO.—Herrera el Mozo.
(Sala de la Sacramental del Sagrario, en galería del patio de los Naranjos, de la Catedral).

Domingo, con el número 62; Sacristía Mayor, un buen «Crucifijo», también de 1666, con el número 29.

Discípulos de Zurbarán.—Los hermanos Miguel y Francisco Polanco, cuyas obras se dice llegaron a confundirse con las del maestro: parroquia de *san Esteban,* retablo mayor, las seis pinturas del ático y del segundo cuerpo, hechas en 1649, «san Juan», el «Crucifijo» y la «Virgen», los preciosos «san Hermenegildo», el «Nacimiento» y «san Fernando»; el primer cuerpo tiene las magníficas imágenes de san Pedro y san Pablo, de Zurbarán, y en el centro grande lienzo con el martirio de san Esteban, el zócalo representa la visión de san Pedro y la conversión de san Pablo, diciendo Gestoso que el lienzo del «martirio del santo titular y las dos pinturas pequeñas del zócalo son de distinta mano y pueden ser considerados de mediano mérito»; iglesia del

santo Angel, de 1646 a 1648, seis grandes lienzos que están sobre los arcos de las capillas, atribuidos a los Polanco, «san Isidro labrador con un ángel», «san Rafael y Tobías», «Aparición de ángeles a Abraham», «Angeles con santa Teresa», «Virgen del Carmen amparando a unos religiosos», «Jacob con un ángel», pero González de León, en vez de la Virgen del Carmen, menciona el Sueño de san José, que ahora no existe; en el *Museo Provincial,* doce lienzos, números 131 a 142, con el «Apostolado» en medias figuras, que se encuentran en la galería 4.ª de la planta alta.

Discípulos de Valdés Leal.—Fuéronlos su hija María, religiosa cisterciense en el monasterio de san Clemente, que hizo miniaturas y buenos retratos; y su hijo Lucas, que fué grabador al agua fuerte y luégo se hizo pintor de frescos. De Lucas citaremos las obras siguientes: en la *iglesia de san Luis,* frescos en la bóveda semiesférica de la iglesia y en la semibóveda del brazo oriental en la puerta donde se halla el coro, representando grupos de ángeles, perspectivas arquitectónicas, objetos sagrados. *Iglesia del Hospital de los Venerables:* hay dos frescos en el pórtico, que están muy deteriorados, y representan la enfermería del hospital, estando los impedidos asistidos por legos y por el almirante Corbet, uno de los mayores protectores de la institución cuando se fundó, y la llegada de enfermos, que son recibidos por el personal del hospital; más los seis frescos históricos, simulando tapices de orlas decoradas, que se hallan en la parte alta de los muros de la nave, y son los mejores de Lucas. El señor López Martínez (1) los intitula «Triunfos del Pontificado» y dice: «en estas composiciones sobresale Lucas Valdés por acentuarse en ellas las buenas cualidades que poseía, especialmente el suave colorido, la perspectiva y la colocación de las figuras, por lo que resulta muy agradable su contemplación. Los consideramos obra de Lucas exclusivamente, por resaltar en ellos la técnica de éste, tal y como se observa en su lienzo, firmado, de «santa Isabel curando los enfermos».—Empezando por el fin del lado del Evangelio, los asuntos son: Año 1177. El Emperador Federico Barbarroja (pág. 106), después de haber vejado a la Iglesia, despojado de los ornamentos imperiales, humilde suplica al pontífice máximo Alejandro III.—Año 451. El pontífice

1. En el artículo *La pintura sevillana en el siglo XVIII,* en el número 6 de la revista *Bética,* del 5 Febrero 1914, Sevilla.

BARBARROJA A LOS PIES DE ALEJANDRO III.—Lucas Valdés.
(Iglesia de los Venerables). (Fotog. del Laboratorio de Arte).

san León detiene a Atila, ansioso de la devastación de Roma, y le obliga a retroceder con su ejército.—Año 314. En el Concilio de Nicea, el emperador Constantino sostiene que no se sentará sin permiso de la sagrada asamblea, y así en el más humilde asiento y en el último lugar.—(Siguiendo por el principio del lado de la Epístola). Año 456. Al obispo san Martín y al sacerdote su familiar, el emperador Máximo cede los primeros lugares en la mesa, y la emperatriz, arrodillada, sirve la copa.—Año 1685, Carlos II de España, heredero e imitador del emperador de Austria Rodolfo I, recibe en su carroza a un sacerdote portador de la Eucaristía, y acompaña a pie.—Año 379. El emperador Teodosio, detenido por san Ambrosio en la entrada del Templo, a causa de la matanza de los de Tesalónica, obedece al santo.—*Parroquia de san Pablo:* de Lucas son los

santos religiosos dominicos que están en los pilares de la cúpula, y las dos escenas en los muros del crucero sobre las tribunas, ricamente entalladas y doradas: la escena del lado de la Epístola parece ser un Auto de Fe, en plaza con tablado, a cuyo alrededor se agrupan religiosos, militares y pueblo, estando borradas violentamente las figuras del reo sobre un asno y del rey llevando haz de leña para quemar al reo; y la otra escena, en el lado del Evangelio, es la entrada procesional de san Fernando en Sevilla conquistada, siendo conducida la Virgen de los Reyes en andas, detrás de los prelados el rey a pie con los santos Pedro Nolasco y

ENTRADA DE FERNANDO III EN SEVILLA.—Lucas Valdés.
(Iglesia de san Pablo). (Fotog. del Laboratorio de Arte).

Domingo de Guzmán, Infantes y religiosos, apareciendo en el cielo, sobre nubes, los santos obispos Leandro e Isidoro, en el ángulo de la derecha del observador hay timbaleros y trompeteros; fresco «muy decorativo y verdaderamente notable», como escribe el señor López Martínez.—En el *Museo Provincial,* de Lucas Valdés hay dos lienzos grandes, de igual tamaño, números 179 y 180, que representan, respectivamente, una «Alegoría de la Orden Tercera», figurando en ella el rey san Fernando y «Santa Isabel, reina de Hun-

gría», curando enfermos en su palacio, que tiene la firma del autor; hoy se hallan almacenados.

Clemente de Torres, gaditano, es otro buen discípulo de Valdés Leal. En la *parroquia de san Pablo,* los frescos de los Apóstoles en los pilares de la nave central, dentro de nichos figurados y con ángeles encima, y asuntos de la vida de santo Domingo en las bóvedas del coro bajo. En la *capilla de Monserrat,* cuadros con los «Doctores de la Iglesia». En el *Museo Provincial,* dos lienzos, números 152 y 153, con los santos Nicolás de Bari y Dionisio Areopagita, en la galería primera de la planta alta.

Otro discípulo de Valdés, también perteneciente a la Academia sevillana, fué Matías de Arteaga y Alfaro, del cual dice el Catálogo del Museo que era «muy aficionado a los efectos de la perspectiva, por lo cual en la mayor parte de sus obras se ven representados edificios que sirven de fondo.» En la *Catedral,* retablo de la capilla de san Laureano, número 20 del plano, cinco pinturas con asuntos de la vida del Santo, y en la sala de la Sacramental del Sagrario, claustro de la Puerta del Lagarto, cuatro lienzos con asuntos del Antiguo Testamento. En la *parroquia de san Pablo,* colgados en los muros del presbiterio, dos grandes lienzos con «David danzando delante del Arca» y «El pueblo israelita en el Templo», de los que dice Amador de los Ríos que quizá sean lo mejor que pintó este artista. En el *Museo Provincial,* nueve lienzos con los números 3 a 11, figuras de tamaño académico, que se refieren a pasajes de los Testamentos y de la vida de la Virgen, que están colocados en la galería baja del segundo patio, menos el número 7, con san Miguel venciendo al diablo, que está almacenado.

ALGUNOS DISCÍPULOS DE MURILLO E IMITADORES

Sebastián Gómez, el Mulato, del que dice la tradición fué esclavo de Murillo y luégo aprendió a pintar, «llegando a producir obras de verdadero mérito por su colorido y buen dibujo», dice el Catálogo del *Museo,* donde hay dos cuadros suyos con los números 49 y 50, una «Concepción», rodeada de ángeles, y «Jesús atado a la columna» y a sus pies san Pedro arrepentido, colocados ambos en el salón de Roelas y otros autores; además en la galería primera de la

planta alta estuvo «El bautismo de Jesús», hoy almacenado y de propiedad particular.

Pedro Núñez de Villavicencio, discípulo testamentario del maestro, estuvo en Malta, y allí tuvo otro maestro italiano. En el *Museo* el número 102, una «Concepción» orante, sobre grupo de ángeles, en la galería primera de la planta alta.

Francisco Antolínez de Saravia, que también ejerció la jurisprudencia, tiene en la *Catedral,* Sacristía de los Cálices, un «Nacimiento», con el número 71, y en la Sacristía mayor seis preciosos cuadros con asuntos del Antiguo Testamento, números 6, 7, 19, 20, 26 y 27.

Juan Simón Gutiérrez, discípulo y buen imitador del maestro: en el *Museo* cuatro lienzos de medio punto, números 53 a 56, con figuras de tamaño natural, referentes a la vida de santo Domingo, que están en la galería tercera de la planta alta, y han sido restaurados en fin de 1934.

Francisco Meneses Osorio, mayordomo y profesor de la Academia sevillana, discípulo cuyas obras se confunden con las del maestro, que concluyó en Cádiz el cuadro de «santa Catalina de Alejandría», que pintaba Murillo en la iglesia de los Capuchinos y que no pudo terminar porque enfermó y volvió a Sevilla, donde falleció. En el Hospital de la *Caridad,* a ambos lados del cancel de entrada a la iglesia, «cuatro pasajes» de la vida de santa Rosa y otros en la sacristía; y en el *Museo* el número 77 con «san Cirilo de Alejandría», argumentando bajo la inspiración de la Virgen en el Concilio de Efeso, cuadro que hoy está almacenado.

Esteban Márquez Velasco, extremeño, discípulo de su tío Fernando, imitador de Murillo: en la iglesia del *Hospital General* doce lienzos con el «Apostolado», de tamaño natural; salón de actos de la *Universidad,* grande lienzo de «Los niños acercándose a Jesús», hecho en 1694; en el *Museo,* tres cuadros con los números 73 a 75, «san Agustín arrodillado», «san Agustín en la orilla del mar» y «san José y el Niño», en la sala de Roelas.

Andrés Pérez aprendió con su padre, que fué alumno de la Academia de Murillo: en el *Museo* hay seis lienzos, números 122 a 127, de tamaño académico y con figuras de santos y escenas de la vida de Jesús, que se hallan en la galería primera de la planta alta; y tres más, y el «Juicio

Final», de mayor tamaño, firmado en 1713, que hoy están almacenados.

SIGLO XVIII: ÉPOCA DE DECADENCIA

Perdida la originalidad de la época floreciente, sin academias de enseñanza en la Ciudad, habiendo terminado hacia 1685 la que fundó Murillo, copiando a los maestros los pocos artistas que vivían, aumentando la confusión de métodos con los pintores italianos y franceses que vinieron a España, la decadencia fué general y experimentada en Sevilla. Varios de los sevillanos se distinguieron, pero sin salir del terreno de la imitación o del de la reproducción.

COLECCIONES PARTICULARES DE PINTURAS

Se sabe que en el siglo XVI se formaron algunas por magnates y poderosos, que reunían en sus casas cuadros religiosos y retratos de los artistas sevillanos y de los extranjeros, especialmente flamencos e italianos, que eran traídos a Sevilla para ser vendidos, dados el movimiento comercial y la riqueza existentes. En la decadencia de fines del XVII desaparecieron muchos cuadros de la Ciudad; y cuando, en los últimos años del primer tercio del XVIII, estuvo la Corte en Sevilla, «vendiéronse a los embajadores y caballeros que seguían a Felipe V multitud de cuadros, entre los cuales se contaron también muchos de los más notables de la Escuela sevillana.» Siguieron extrayéndose pinturas de Sevilla por compradores extranjeros, hasta que en 1779 el Conde de Floridablanca expidió Real Orden prohibiendo «se sacase fuera del Reino ningún lienzo de los artistas que ya habían muerto», como escribe el señor Amador de los Ríos. Entonces volviéronse a formar galerías particulares, lienzos religiosos, paisajes y perspectivas, floreros y bodegones, que se transmitieron al siglo XIX.

PINTORES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Domingo Martínez, artista entusiasta, apreciado por capitulares y palaciegos, pero que «pintó medianamente para la Catedral y otras iglesias», como dice el académico señor

Huet. De sus obras citaremos: en la capilla del *Palacio de san Telmo,* las pinturas al fresco de la semibóveda del presbiterio y de la bóveda de la sacristía, y además cuatro lienzos grandes con alegorías evangélicas de niños.— En la capilla de la Antigua de *la Catedral,* número 24 del plano, hay una colección de dieciseis lienzos, grandes y pequeños, que consigna detalladamente el señor Gestoso, y que nosotros vamos a reducir y ordenar de izquierda a derecha. Se refieren las pinturas principales a la leyenda de la antigüedad visigoda de la pintura mural de la Virgen de la Antigua, y se hallan de la manera siguiente: lado del Evangelio, sobre el arco de la puerta lateral de la capilla, y con el respectivo arco en la forma del lienzo, una procesión de cautivos redimidos, que van a dar gracias a la imagen de la Antigua; debajo de los extremos del cuadro y en los pilares de la puerta cuatro óvalos pequeños con los santos Luis rey de Francia, Luis Beltrán, Luis obispo de Tolosa y Luis Gonzaga; en el centro del muro, grande lienzo con el milagro de la aparición de la Virgen, «rodeada de resplandores, a través del muro que los mahometanos levantaron ante ella para ocultarla»; sobre este cuadro, otro que figura la traslación en 1578 del trozo de muro donde estaba pintada la imagen (1); a los lados del cuadro central los santos Leandro y Laureano; sobre la puerta del presbiterio, lienzo con sor María de Agreda escribiendo lo que le dicta la Virgen: lado de la Epístola, sobre la puerta de la sacristía, en el presbiterio, el doctor Escoto arrodillado ante la Virgen: en el centro del muro, grande cuadro con san Fernando visitando a la Virgen, guiado por un ángel, durante el asedio de la Ciudad; encima otro lienzo grande con el milagro del derrumbamiento del muro que ocultaba a la Antigua, y los moros huyendo asombrados; a los lados del cuadro central santos Corpóforo e Isidoro, arzobispos de Sevilla como los anteriores; emparejando con el cuadro en arco del lado del Evangelio, otro semejante con un pasaje de la vida de san Diego de Alcalá; y bajo los extremos de este cuadro en arco cuatro óvalos pequeños modernos, que sustituyen a los originales de san Fernando, Hermenegildo, Abundio y Florentina, que se quemaron en un incendio que hubo en la capilla en 24 de marzo

(1) Véase la página 110 del tomo I de *El Cicerone,* 1925.

de 1889.—En el *Museo Provincial,* con el número 76, una «Concepción» rodeada de ángeles, a la izquierda los Padres y los Doctores de la Iglesia y santos devotos del Misterio, a la derecha otros religiosos y los reyes Felipe IV, Carlos II y Felipe V: este cuadro, de grandes dimensiones, 5'42 metros de ancho por 2'47 de altura, que tiene en el centro de la parte inferior un arco cubierto con lienzo y parece que originariamente debió estar sobre una estrecha puerta de paso y de arco, se halla hoy almacenado.

Bernardo Germán Llorente, discípulo de Cristóbal López, fué pintor apreciable que procuró imitar la dulzura de Murillo: sus Divinas Pastoras eran solicitadas por el público y, por ello, se le conocía como «el pintor de las Pastoras». Dícese que hizo cuadros para iglesias, como la de san Ildefonso, mas los existentes en dicha parroquia no tienen importancia ni se les puede atribuir; suyos son los frescos de los pilares lado de la Epístola de la parroquia de *san Pablo;* en la secretaría del *Museo* se hallaba el número 48, y hoy almacenado, lienzo con el «Nacimiento de la Virgen,» en curiosa escena doméstica y perspectiva de calle al fondo derecho del observador, en cuyo cielo se halla el símbolo de tres soles, que no sabemos descifrar, pareciéndonos que la estrella colocada en el espacio en dirección de la cabeza de la Niña es símbolo de «Estrella de la mañana».

Alonso Miguel de Tovar, natural de Higuera de Aracena, discípulo de Juan Antonio Fajardo, sacerdote y artista de genio, que siguió el estilo de Murillo e hizo muchas copias de sus cuadros, que hoy, con frecuencia, pasan como originales del maestro insigne, dice Passavant. En la parroquia de *san Pablo,* los frescos de los pilares del lado del Evangelio. En el Hospital de *la Caridad,* una «Divina Pastora», sala alta de Cabildos. Se le atribuye el notable lienzo, al final de la nave del Evangelio de la parroquia de *san Isidoro,* que representa la Virgen y los santos Francisco de Asís y Antonio de Padua implorando a Jesús por las ánimas, que están en el ángulo inferior derecha del observador. Una de las mejores pinturas de su tiempo, en sentir de los señores Huet y Passavant, es la que se halla en el altar del Consuelo, número 15 del plano de *la Catedral:* es la Virgen del Consuelo sentada con el Niño en brazos, entre los santos Francisco de Asís y Antonio de Padua, y en el ángulo inferior izquierda del observador la figu-

ra de medio cuerpo del fundador; el cuadro fué pintado en 1720.

MOVIMIENTO DE REANIMACIÓN DE ACADEMIAS

Deseando modificar el estado decaído de la Pintura Española, fomentar la enseñanza y reanimar las artes, en 1751 fué creada en Madrid la Academia de san Fernando, con secciones de Arquitectura, Escultura, Pintura y Grabado; pero, repitiendo opinión de los críticos, los resultados no fueron abundantes, y en Pintura se dieron los de menor efecto, viéndose de una parte la tendencia a renacimiento con eclecticismo de las escuelas italianas, en otro neoclasicismo, y de otra parte la influencia francesa de lo ligero y lo agradable.

En Sevilla no hubo continuadores de la Academia de Murillo durante más de setenta años. Pero en 1759 formóse nueva Academia de Pintura por el pintor Juan José de Uceda y el platero Eugenio Sánchez Reciente, abriéndola en el taller del segundo. Crecido el número de alumnos, se trasladó la Academia a otro local, «donde se establecieron con el suficiente desahogo las clases de dibujo, pintura, modelado en barro y elementos de matemáticas» (1); nuevo crecimiento hasta reunir doscientos cincuenta alumnos, obligó a nuevo local y a buscar mayor número de protectores de los que había, hasta que los esfuerzos del erudito, anticuario y alcaide del Real Alcázar don Francisco de Bruna y Ahumada la reinstaló en espacioso local de calle Sierpes, frente a la de san Acasio; con la protección de Carlos III en 1779 vivió esta Academia de las tres Nobles Artes y continuó durante la primera mitad del siglo XIX: de los fondos del Alcázar se pagaron los gastos de sueldos, salarios, premios a los alumnos y material de enseñanza, incluyendo modelos en yeso de estatuas griegas y romanas, y juntas públicas anuales para fomento de la enseñanza.

Mientras se extendía el gusto de asistencia de alumnos y aprendices a la Academia de Bruna, desde Madrid irradiaba a Sevilla el genio de don Francisco de Goya y Lucientes, quien «fué como un segundo Velázquez en una

(1) En páginas 409 a 411 del tomo IV de la *Historia de Sevilla*, por don Joaquín Guichot, 1882.

época en la que casi nadie en Europa sabía pintar», dice el crítico Reinach. Con excepción de algunas pinturas en poder de particulares, solamente hay en Sevilla un cuadro del insigne Goya, que se halla en la Sacristía de los Cálices de la Catedral, con el núm. 41. Es el de las «santas Justa y Rufina», las mártires alfareras sevillanas en el paganismo romano: cuadro encomendado por el Cabildo sevillano eclesiástico, que el pintor hizo hacia 1816; buen cuadro que no agradó al Cabildo y que fué defendido en folleto publicado por los admiradores del pintor (1). Goya no sintió la pintura religiosa, sus cuadros de este orden carecen de inspiración mística; pero esas santas son algo más de lo que dijo el señor Boutelou, que para él

SANTAS JUSTA Y RUFINA.—Goya.
(Sacristía de los Cálices. Catedral).

(1) Historia y crítica del cuadro en artículo de A. Guichot, publicado en número literario del diario *El Orden*, de 31 de Julio de 1896.

«son simplemente dos modelos de muchachas bien pintados.» Curioso es hacer notar la diferencia de significación entre el cuadro de Murillo (grabado en la página 84) y el de Goya (página 114): Murillo pintó preferentemente la leyenda de haber sido sostenida la Giralda por las santas hermanas en un terremoto medieval no precisado, que así es como la pintaron otros artistas y se continúa reproduciendo sin variación desde el siglo XVI; Goya, apartándose de lo vulgarizado, representó preferentemente el martirio de las santas, a cuyos pies están los pedazos de la imagen de la Venus Salambona, que las alfareras no quisieron adorar, y por ello fueron martirizadas las trianeras alfareras en el siglo III, año 287, y el león lamiendo las plantas de santa Rufina, en vez de haberlas devorado, apareciendo la Giralda y la Catedral al fondo.

PINTORES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

Vicente Alanís, profesor en la Academia de Bruna, tiene en el *Museo,* con el número 1, un cuadro de tamaño académico relativo a «Hernán Cortés», y con el número 289 otro lienzo con el pasaje de la «Vuelta del hijo pródigo arrepentido», copiado de Murillo; ambos están hoy almacenados.

Juan de Dios Fernández, que llegó a ser director de Pintura en la misma Academia, tiene en el *Museo* el número 45, lienzo de tamaño académico, relativo también a «Hernán Cortés», almacenado, y en la Dirección el número 318, retrato del célebre fundador don Francisco de Bruna.

Juan de Espinal, discípulo de su padre Gregorio y de Domingo Martínez, fué otro director de la Academia de Bellas Artes: en el *Museo* existen dieciseis lienzos de 3'17 metros de ancho por 1'70 de altura, con asuntos de la «Vida de san Jerónimo», que tienen los números 29 a 44 y están almacenados. González de León dijo que Espinal fué el autor de los ocho cuadros, números 21 a 28, colocados en la galería segunda de la planta alta, y el Catálogo del Museo lo aceptó: posteriormente se han suscitado dudas respecto a la paternidad de los cuadros, en virtud del folleto que en 1747 se publicó (1), y de las objeciones que

1. *Real mascarada del Mundo Abreviado,* por don Ramón Cansino, empleado de la Fábrica de Tabacos y aficionado a la literatura y la pintura.

actualmente ha expuesto el académico y director del Museo don Cayetano Sánchez Pineda. Dichos cuadros representan la «mascarada en carrozas», que formó el personal de la Fábrica de Tabacos en las fiestas por la exaltación al trono de Fernando VI en 1746 y 47, siendo el primer cuadro el Pregón, continuando las alegorías de la Alegría, del Fuego, del Agua, del Aire y de la Tierra, sigue el Parnaso obsequiando a los reyes, y termina la Donación de los retratos reales a la Ciudad y el Vítor o cartel elogioso para Sevilla; los cuadros son curiosísimos por las indumentarias y las costumbres que retratan, por los lugares que recuerdan y por las vistas perspectivas de sitios y edificios públicos, Catedral, Sagrario, Palacio Arzobispal, calle Génova, plaza de san Francisco, Audiencia y Ayuntamiento, según entonces se hallaban.

Joaquín Cortés, otro director de la Academia: con el número 307, tiene en la sala alta de retratos del *Museo* el del «famoso anticuario sir William Hamilton, copiado en 1796 del original de Pompeo Battoni», dice el Catálogo.

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: CONTINUACIÓN DE LA DECADENCIA

Siguiendo el mismo estado del siglo anterior, los pintores sevillanos de la primera mitad del XIX cultivaron preferentemente el nuevo género de costumbres. Al contrario de los poetas y los literatos sevillanos, que siguieron las corrientes del romanticismo francés, nuestros pintores apenas las recibieron; debiéndose tener en cuenta que se aplicaba el calificativo de románticos a los pintores de Historia.

PINTORES EN LA LOCALIDAD Y FUERA DE ELLA

José Domínguez Bécquer, origen de una familia de pintores, aprendió en la Academia de Bruna; hizo acuarelas y óleos y dibujos de costumbres andaluzas, siendo el más conocido de sus lienzos «La feria de Santiponce», que ha sido popularizado por la litografía.

José Escacena y Daza, llegó a profesor de colorido y composición de la Academia: en la sala de Dirección del *Museo,* el número 315 con el retrato de «Alonso Cano».

Antonio Cabral Bejarano, que fué director de la Academia, pintó muchas escenas populares, retratos y otros cuadros: en la iglesia de *La Trinidad,* entre la cornisa y el arco de la testera del altar mayor, el medio punto de tres grandes lienzos, la Trinidad sobre trono de nubes con santos y ángeles debajo y a los lados pasajes de los santos Juan de Mata y Félix de Valois, pintados en 1841, de lo mejor del autor, según Gestoso; en la dirección del *Museo* el número 316, retrato de «Francisco de Herrera, el Viejo».— Por el apellido segundo del pintor, sus hijos Francisco y Manuel fueron conocidos por los Bejaranos.

En este período varios jóvenes salieron de Sevilla, estudiando la Pintura y estableciéndose unos en Madrid y otros en París. De algunos de ellos existen cuadros en nuestro Museo Provincial.

De Antonio María de Esquivel (autor del célebre cuadro intitulado «Los románticos», hoy en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, cuadro que representa la reunión de los cuarenta y tres principales poetas y literatos, oyendo leer a Zorrilla en el estudio del pintor), tenemos en la sala antecabildo de la planta alta del Hospital de *la Caridad* el lienzo firmado en 1848, que representa la escena de la infantita, seguida de sus padres los Duques de Montpensier, dando limosnas a los pobres.

En el *Museo Provincial* se hallan: de José Díaz Valera, el número 343, firmado en 1863, asunto que se supone de Gil Blas, en salón de Arte moderno, primero de la planta alta; de Valeriano Domínguez Bécquer, el número 344, firmado en 1866, con una escena de costumbres aragonesas, y el número 345, firmado en 1859, retrato del pintor asturiano Gumersindo Díaz, residente en Sevilla, ambos cuadros en salón de Arte moderno, primero de la planta alta, y el número 327 con el retrato de su padre, el pintor don José, que se encuentra en la Dirección; de Mariano Roca Delgado, el número 373, firmado en 1866, «La coronación de Fernando III», hoy almacenado; de Manuel García Hispaleto, restaurador del Museo de Madrid, el número 352, que es una estancia del palacio del Escorial, con figuras pequeñas, se halla guardado en almacén.

GALERÍAS Y COLECCIONES PARTICULARES DE CUADROS

Transmitiéronse al siglo XIX las principales colecciones de cuadros reformados en las últimas decenas del anterior, aumentando en Sevilla considerablemente dos movimientos opuestos. De un lado, el despojo que hicieron los franceses invasores, el tráfico de los chamarileros prácticos, la variedad de los gustos en las gentes, que aminoraban la riqueza pictórica de la ciudad; de otra parte se enriquecían las colecciones con cuadros procedentes de las iglesias y los conventos suprimidos por la exclaustración de 1835, y con otros de los muchos que venían de fuera. Dice Gestoso (1) que «venían a Sevilla los cuadros y las esculturas por carradas, procedentes de los pueblos de la Provincia, y hasta de aquellos otros cercanos a esta Ciudad, pues por ser ésta el mejor y más seguro mercado entonces, aquí los traían para su venta, repartiéndoselos los coleccionistas mediante exiguos precios.» El Estado volvió a dictar disposiciones prohibitivas «de la enagenación fraudulenta que se verificaba en Sevilla de los cuadros de los conventos suprimidos y aun de los que no lo están, y que se vendían a agentes extranjeros y nacionales», como dice Amador de los Ríos (2). Una Junta de personas distinguidas y amantes de las artes nombró el Gobierno para examinar las librerías y los cuadros de los conventos e iglesias de la Provincia, e impedir su enagenación: los cuadros eran examinados y depositados en el colegio Franciscano de san Buenaventura, donde se reunían desde 1820; y, una vez creado un Museo de Pinturas en 1841, la Junta trasladó los cuadros al exconvento de la Merced, actual Museo (3).

Amador de los Ríos estudió las diez buenas galerías particulares que había en Sevilla, con numerosos cuadros y notables autores de la pintura *española*, escuelas sevillana, granadina, castellana y valenciana; escuelas *italianas*, romana, veneciana, boloñesa, milanesa, lombarda, napolitana y florentina; escuelas *varias*, flamenca, holandesa, alemanas y francesas; y también advirtió la frescura de algunos coleccionistas, como ha sucedido siempre y continúa

(1) *Biografía de Valdés Leal*, Sevilla, 1917.
(2) *Sevilla pintoresca*, 1844.
(3) Véase la página 236 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*.

ocurriendo, de *bautizar* muchos lienzos con nombres usurpados, teniéndose estas calificaciones por verdades sacramentales. La más nombrada de aquellas galerías, o verdaderos museos, era la de don Aniceto Bravo, compuesta de 840 cuadros; seguíale la no menos valiosa y numerosa de don Manuel López Cepero; y era citada como enorme cantidad la de don José Sáenz, con 1.800 cuadros.

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

PRIMER PERÍODO: CORRIENTE DE REANIMACIÓN

LAS ACADEMÍAS

La de las Tres nobles artes, creada por Bruna en 1779, cesó cuando fué organizada por Real Decreto, en fin de 1841, la oficial Escuela de Bellas Artes, una de las quince que se instalaron en España para mejorar la enseñanza. Años después, en 1849, fué fundada la Academia de Bellas Artes, que tiene a su cargo el Museo Provincial de Pinturas, y poseyó una sala de Juntas con los retratos de artistas ilustres y de presidentes de la Corporación, que hoy se hallan en el despacho de la Dirección.

También la iniciativa particular hizo fundaciones, aunque tuvieron corta duración. Hacia 1850 se fundó libremente el Liceo Artístico Sevillano, que verificó algunas exposiciones locales y libres de pinturas y esculturas. Tal empeño lo reanudó en 1875 el escultor don Antonio María de Vega y Muñoz, pero también duró pocos años aquella Academia Libre de Vega y Muñoz, e hizo algunas otras exposiciones.

El crítico Passavant, director del Museo de Francfort (1), censuró la organización, por defectuosa, y los resultados, por escasos o nulos, de las Escuelas de Bellas Artes; pero, realmente, las Escuelas pocos años llevaban trabajando para poder juzgar de resultados oportunos, y además el señor Boutelou (2) expuso su juicio de rectificación, estimando que la enseñanza de la Academia de san Fernando de Madrid, desde 1751, la ampliación de las escuelas provinciales, desde 1841, los pensionados por el Gobierno

(1) Cuando estudió *El arte cristiano en España*, en 1852.
(2) Traductor de Passavant en Sevilla, en 1877

para estudiar en Roma, de 1850, y las exposiciones nacionales que empezaron en la de 1856, habían comenzado el camino de progreso para el arte español.

En 15 de marzo de 1883, la Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, inauguró en uno de sus salones una exposición permanente de Bellas Artes, a la que concurrieron los pintores sevillanos con sus obras de actualidad: acerca de ello, dijo el historiador Guichot (1) que la concurrencia vió «coronados con el éxito más lisonjero los esfuerzos de la Sociedad Económica por dotar a Sevilla de un centro artístico, que daba claro testimonio de la cultura que alcanza la capital de Andalucía, a la vez que facilitaba a nuestros pintores un medio activo de dar a conocer sus obras.» En esta exposición podemos colocar el antecedente o el modelo de las que en el siglo presente organiza la sección de Bellas Artes del Ateneo.

LOS PINTORES PROFESORES Y SUS DISCÍPULOS

Ciertamente se notó en Sevilla la corriente de reanimación dada por los profesores de la Escuela con sus propias obras. Y, a partir de este movimiento parcial, comenzó en la producción sevillana la variedad de asuntos, que se fué multiplicando con otros géneros, al finalizar el siglo, como ocurrió en todas partes. La pintura religiosa, con más o menos idealismo, fué escasamente cultivada: como dice el señor Boutelou (2), «pocos son los pintores que sienten el arte cristiano.» En cambio, fué extendiéndose la pintura histórica, que, en pocos años, llegó a ser rica y bien estudiada; le acompañaron los cuadros de costumbres y los de etnología, característicos de pueblos y de razas; la pintura de retratos adquiere mucho aprecio y desarrollo; el paisaje y las marinas se cultivan con cariño, comenzando el gusto por las perspectivas de interiores con curiosos juegos de luces y efectos de color que emparejaban con los de las perspectivas aéreas de distancias y paisajes; también se reproducen cuadros de animales, de flores y frutas, y escenas poéticas de mitología y de vida moderna.

José Roldán y Martínez, profesor de la Escuela y luégo

(1) Página 325 del tomo VI de la *Historia de Sevilla,* por don Joaquín Guichot y Parody, 1886.

(2) *La pintura en el siglo XIX,* Sevilla, 1877.

director, hizo celebradas miniaturas en marfil, lienzos religiosos y otros de costumbres andaluzas: en la dirección del *Museo* existe el número 322, «retrato de Velázquez».

Joaquín Domínguez Bécquer, discípulo de su hermano José y maestro de su sobrino Valeriano, profesor de la Escuela y académico, hizo cuadros de costumbres, vistas arquitectónicas, retratos para las galerías de la Colombina y de la Academia, composiciones de historia y otros géneros: en la dirección del *Museo,* los números 313 y 326 con los retratos del Conde del Cazal, Presidente de la Academia, y del insigne artista Martínez Montañés; en la escalera principal del *Ayuntamiento* la hermosa pintura «Entrevista del general O'Donnell con el príncipe Muley-el Abas, para la paz de Wad-Ras en 1860», gran lienzo pintado en 1872, restaurado por don Manuel Lucena en 1911, que tiene los retratos de los generales españoles que asistieron a la guerra de Africa. De este cuadro dijo el señor Mattoni que «demuestra la extremada técnica y el correcto dibujo del pintor.»

Manuel Barrón y Carrillo, que fué director de la Escuela y académico, pintor paisajista con preferencia, tiene en el *Museo* cuatro paisajes que sirvieron de modelos de copia en la Escuela, y se hallan en el salón de arte moderno, primero de la planta alta: dos están sin catalogar, «Lavanderas en arroyo, al pie de la población de Ronda», precioso paisaje pintado en 1855, y «Contrabandistas pasando por la serranía de Ronda», hecho en 1852; y dos catalogados, de mejor técnica que los anteriores, estando firmados en 1860, el número 338, «Contrabandistas sorprendidos», en una cueva de Ronda, que se preparan a la defensa, y el 339, «Un abrevadero de vacas», a orillas del Guadalquivir entre Sevilla y san Juan de Aznalfarache, que es un paisaje delicadamente hecho.

Francisco Cabral y Aguado, llamado con su hermano «los Bejaranos», del segundo apellido de su padre don Antonio, tiene en la dirección del *Museo* los números 319, 320 y 321, que son retratos de los pintores Pacheco y Murillo y de don Manuel López Cepero, coleccionista y presidente de la Academia de Bellas Artes.

Manuel Cabral y Aguado, ayudante de la Escuela y académico, pintó muchas escenas públicas, costumbres y tipos populares, e hizo retratos para la galería de la Colombina y para la Academia: en la dirección del *Museo* los números

323 y 325, retratos de Valdés Leal y del pintor Barrón, y el 324, retrato de su padre don Antonio, en la sala alta de retratos.

Salieron discípulos aprovechados de estos pintores, entre los cuales mencionaremos a los siguientes: *Joaquín Díez,* discípulo de Roldán, que cultivó los géneros de historias, de costumbres, de retratos y principalmente el paisaje; de él es una «Vista panorámica de Sevilla», tomada desde el cerro de santa Brígida en la villa de Camas, cuadro al temple hecho hacia 1865, que se halla en el Museo Arqueológico municipal.—*Francisco Ramos Ibáñez,* discípulo de Joaquín Domínguez Bécquer, que hizo costumbres, paisajes y jardines.—*Manuel Rodríguez de Guzmán,* discípulo del mismo Bécquer, costumbres y escenas andaluzas. *Federico Eder Gattens,* discípulo de Barrón, tipos y asuntos andaluces.

EL RESTAURADOR DE LAS TRADICIONES DE LA ESCUELA PICTÓRICA SEVILLANA

En el referido estado decadente, con deseos de cierta reanimación por parte de los profesores de la Escuela, se hallaba la Pintura en Sevilla, cuando en 1859 fué nombrado profesor de Colorido y Composición don Eduardo Cano de la Peña. Nacido en Madrid y trasladado a Sevilla a los tres años, fué alumno de los hermanos José y Joaquín Domínguez Bécquer y continuó sus estudios en Madrid y en París. Con su celebrado cuadro «Colón en la Rábida» pidiendo pan para su hijo, entró en la «corriente romántica que trajo consigo el cultivo del género histórico, que en España alcanzó gran boga», como escribe el profesor barcelonés señor Rodríguez Codolá (1). Siguieron sus producciones históricas importantes y de otros géneros, al mismo tiempo que dedicaba especial atención a la enseñanza y con ella a la regeneración de la escuela sevillana, habiendo conseguido ser el maestro de una brillante pléyade de artistas como Villegas, Jiménez Aranda, Vega, Arpa, Mattoni, García Ramos, Sánchez Perrier y otros que florecieron en Sevilla y en otras poblaciones, antes y después del fallecimiento del maestro en 1 de abril de 1897.

(1) *La pintura moderna española,* 1914.

En la antigua iglesia de san Antonio Abad, hoy parroquia de *san Miguel*, altar bajo la tribuna del coro, lado del Evangelio, existe un lienzo con la «Virgen del Carmen adorada por las Animas benditas»; en la dirección del *Museo*, con el número 317 el retrato de Pablo de Céspedes; en la sala de arte moderno, primero de la planta alta, un cuadro sin catalogar, «Un ermitaño», figura de medio cuerpo hecha en 1892; hasta 1930 estuvo en depósito en el Museo el cuadro de 287 centímetros de ancho por 202 de altura, que representa a las «santas Justa, muerta, y Rufina encarceladas», pero hace pocos años lo retiraron sus here-

SANTAS JUSTA Y RUFINA ENCARCELADAS.—E. Cano.
(En poder de sus herederas).

deras. En la finca frontera a Eritaña, que construyó don Juan Cruz, pintó Cano un techo que fué muy celebrado, y que infortunadamente se destruyó por un incendio ocurrido en dicha finca por los años de 1880: consignó su descripción Boutelou diciendo que en deliciosas figuras femeninas aparecían la Música y la Danza rodeadas de geniecillos, a la derecha la Ciencia contemplando el espacio, la Historia escribiendo en su libro y oyendo a una joven que leía, a la izquierda la Arquitectura, la Escultura y la Pintura

entre genios que ascienden cargados de flores y frutas, en el confín las fantásticas figuras del Odio y de la Envidia envueltas en tinieblas. «Considerada esta composición como obra pictórica, convienen los más exigentes en este punto, en que es acaso la mejor producción de don Eduardo Cano.»

SEGUNDO PERÍODO:
RENOVACIÓN DE LA ESCUELA

La obra regeneradora de Eduardo Cano fué más intensa de lo que vulgarmente se cree, ocurriendo la fortuna de haber coincidido dos generaciones de numerosos jóvenes que sintieron la vocación del Arte y siguieron la labor del maestro. A los principales de tales discípulos coetáneos de la segunda mitad del XIX, habiendo alcanzado no pocos a la segunda decena del siglo XX y continuando algunos en la tercera decena, vamos a mencionarlos y reunirlos en cinco grupos: el de los desenvueltos fuera de Sevilla, el de los desenvueltos en la localidad en el XIX, el de los desenvueltos en la Ciudad que vivieron parte del XX, el de los notables de la Escuela renovada, y el de los pintores vivientes acreditados y notables.

DISCÍPULOS DESENVUELTOS FUERA DE SEVILLA

Luis Jiménez Aranda adquirió en París reputación y triunfos con sus cuadros históricos, sociológicos y de costumbres.—*Rafael Senet,* nombre y lauros en Italia, con sus obras de costumbres, paisajes y tipos; regresando a Sevilla en sus últimos años. - *José Pando Fernández,* en varios países extranjeros, hizo obras de costumbres principalmente. —*Domingo Fernández,* reputado en Italia, tuvo en la galería primera de la planta alta del Museo, firmados en 1888 en Roma, dos cuadros, números 347 y 348, «san Esteban sentenciado» y «Leda y Júpiter convertido en cisne», hallándose hoy almacenados.

DENSENVUELTOS EN LA LOCALIDAD, EN EL XIX

Augusto Manuel de Quesada hizo cuadros religiosos y principalmente retratos, de los cuales existen en la galería

de la biblioteca Colombina y en salones del Ayuntamiento. —*Francisco de Paula Escribano*, fué pintor de asuntos históricos.—*José Vega Marrugal* se dedicó a costumbres y fruteros principalmente, también hizo algo histórico.—*Eduardo Cortés y Cordero*, retratos, flores, tipos andaluces: dejó sin concluir un gran cuadro histórico, «Jiménez de Cisneros recibiendo su destitución por el emperador Carlos V», que es obra de mérito.—*Joaquín Turina y Areal*, costumbres y asuntos caballerescos.—*José Chaves y Ortiz*, cuadros de costumbres, retratos, láminas para ilustraciones de libros.—*Ildefonso Cañaveral y Pérez* sobresalió de sus hermanos Enrique y José; después de estudiar en Sevilla continuó en Madrid con don Federico Madrazo; volvió a la ciudad y se distinguió preferentemente en los asuntos de costumbres del siglo XVIII y los tipos de majas madrileñas, siguiendo el estilo de Goya, también hizo cuadros de costumbres andaluzas.

Francisco Vega y Muñoz hizo cuadros religiosos y de costumbres; en el Museo Provincial está almacenada una pequeña acuarela con el número 303, copia del fresco de Luis de Valdivieso, «Juicio Final» de la Misericordia; también se almacenaron en 1930 un cuadro sin catalogar que representa a san Esteban encarcelado con otros presos a quienes consuela, y el lienzo número 379, buen cuadro de figuras de tamaño natural, representando a los mártires santos Servando y Germán, que reproduce el grabado de la pág. 126.—Los hermanos de don Francisco fueron el escultor don Antonio y el pintor don Pedro: de éste, en salón de Arte moderno, de la planta alta, existe un cuadrito sin catalogar y firmado en 1869, dos señoras orando en un banco de una capilla.

Rosendo Fernández, del cual dice el Catálogo del Museo que «tuvo singular habilidad para la reproducción de monumentos y objetos arqueológicos. En sus últimos años dedicóse también a la pintura cerámica en las fábricas de la Cartuja y de Triana.» En salón de Arte moderno de la planta alta del Museo el número 351, firmado en 1865, copia de la portada del monasterio de santa Paula, siglo XV (1); almacenados se hallan los números 349 y 350, fechado éste en 1878, conteniendo respectivamente la reproducción del

(1) Véase página 86 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

cuadro central del altar de azulejos de la capilla de los Reyes Católicos del Alcázar, que pintó Niculoso a principios

LOS MÁRTIRES SANTOS SERVANDO Y GERMÁN.—Vega Muñoz. (Museo).

del XVI (1), y de la figura de san Fernando bordada en el pendón antiguo de la Ciudad, conservado en el Archivo municipal.

DESENVUELTOS EN LA LOCALIDAD, QUE VIVIERON PARTE DEL XX

Los paisistas, que hicieron con preferencia bellos paisajes sevillanos: *José Pinelo Llull*, que en su segunda época pintó para el Extranjero; *Manuel García Rodríguez*, que produjo muchas pinturas de paisajes y de jardines sevillanos, reproducidas varias en cromotipia en revistas ilustradas; *José Lafita Blanco*, padre del escultor don José y del pintor y archivero don Juan, se dedicó con especialidad a las marinas.

Fernando Tirado Cardona, se perfeccionó en París y fué profesor de dibujo del antiguo y del natural en nuestra

(1) Página 79 del libro antes citado.

Escuela de Artes e Industrias, pintó cuadros de historia y de costumbres, especializándose en el retrato y en la caricatura: en almacén del Museo se halla hoy el número 377, hecho en 1891, con los retratos de la Regente doña Cristina de Hapsburgo y de su hijo niño Alfonso XIII, en figuras de tamaño natural; y en el salón de Arte moderno el número 378, firmado en 1880, que es un grupo de moros, en figuras de tamaño académico.

José Tova Villalba, ayudante de la Escuela, hizo cuadros religiosos y de costumbres, dedicándose en sus últimos años a la pintura decorativa y a la cerámica: el lienzo «Flores a la Virgen» representa el jardín de Capuchinos con frailes transportando flores a la Virgen; en la capilla del Sagrario, de la parroquia del Salvador, hay dos cuadros hechos en 1904, la «Asunción de la Virgen» y «san Carlos Borromeo» auxiliando a los apestados.

Andrés Cánovas Gallardo, nacido en El Pardo, de Madrid, y domiciliado en Sevilla desde su niñez, catedrático de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes: dedicado con preferencia a los paisajes de Alcalá de Guadaira. Y *Manuel de la Rosa,* nacido en Coria del Río, pintó cuadros de costumbres, retratos y especialmente se dedicó a las flores.

Francisco Narbona Bertrán, después de su preparación con Cano en Sevilla, estudió en Roma con Villegas, fué profesor de la Escuela Superior de Artes e Industrias, hizo en su primera época cuadros históricos y de costumbres, como «La muerte de Espartaco» y «El toque de oraciones», después se especializó en flores y en alegorías: en el Museo Provincial, con el número 365, un boceto firmado en Roma en 1887, copia de un trozo del fresco existente en el Vaticano, pintado por Rafael, representando «La disputa del Stmo. Sacramento», y con el número 366 un estudio de «un negro desnudo», que están almacenados.

Ricardo López Cabrera, nacido en el pueblo de Cantillana, discípulo de Cano y de don José Jiménez Aranda, con una de cuyas hijas casó, estudió en Sevilla y en Roma y pintó en Madrid y en países americanos, volviendo a Sevilla en sus últimos años, abriendo una exposición de sus obras en el palacio de Bellas Artes de la plaza de América: hizo muchos paisajes, retratos, cuadros de costumbres, en los que se nota la influencia de la técnica de su señor padre

político. En el Museo, número 360, que es un gladiador, fechado en 1888, se halla hoy en almacén, y el número 311, retrato de don José Jiménez Aranda, está en la Dirección.

Nicolás Jiménez Alpériz, fallecido en 22 de noviembre de 1928, ha producido cuadros de historia y de costumbres; entre éstos tuvo predilección por las escenas de niños: en el salón primero de Arte moderno del Museo existe, sin catalogar, el cuadro «Cuento de brujas», hecho en 1912.

LA ESCUELA RENOVADA

ARTISTAS NOTABLES FALLECIDOS

José Jiménez Aranda, después de haber estudiado en Sevilla, pintó en Roma y en París, donde también estuvieron sus hermanos Luis y Manuel, adquirió nombre en exposiciones nacionales y extranjeras, hizo muchos cuadros de costumbres y de historia, de prolija conclusión, como dicen los críticos. En su segunda época en Sevilla, además de sus obras acostumbradas, entre las cuales figuró un notable «Cristo agonizante en la Cruz», hizo notables dibujos para ilustraciones del poema de Núñez de Arce intitulado «La visión de fray Martín», y también láminas en negro y en colores para una lujosa edición del «Quijote», habiendo sido discutido el colorido de ellas. En la Dirección del Museo, con el número 314, el retrato de don Eduardo Cano de la Peña, su maestro más recordado. El año 1908, por acuerdo de la Academia de Bellas Artes, fué colocada lápida recordatoria de su nacimiento en la casa número 7 de la plaza Duque de la Victoria.

Emilio Sánchez Perrier, continuando sus estudios en Madrid, en Roma y en París, cedió a la influencia del paisista don Martín Rico; hízose notable paisista y tuvo como escenario principal, para componer sus cuadros, los paisajes del próximo pueblo de Alcalá de Guadaira, vulgo de los Panaderos. En salón de Arte moderno del Museo existía un paisaje pequeño vertical, «Un pinar de Alcalá», hecho al claroscuro con óleo sobre cartón, que ha sido retirado por la propiedad en septiembre de 1935. El paisaje que reproduce el grabado de la página siguiente, «Triana en tarde nebulosa de 1907», por la parte de Chapina, firmado en 7

de septiembre, fué el último trabajo del artista, pues falleció a los seis días: el dibujo fué encargado por la Maestranza de Caballería de Sevilla para formar parte del rico álbum de

TRIANA EN TARDE NEBULOSA.—Sánchez Perrier.
(En el Extranjero).

miniaturas en pergaminos, como presente a la reina Victoria, que le ofreció la Maestranza.—En la casa número 18 de la calle Gran Capitán, la Academia de Bellas Artes colocó en 1908 una lápida recordando que en ella nació el pintor.

José García Ramos, después de haber estudiado con Cano y con Jiménez Aranda, siguió en Roma, y de regreso en Sevilla fué maestro de buenos pintores actuales. Hizo muchos cuadros de costumbres, principalmente sevillanas, y en este género los dibujos para ilustrar «La tierra de María Santísima», de Mas y Prat, siendo célebres tanto los asuntos del siglo XVIII que pintaba como los de la época del autor, por la riqueza de dibujo y el donaire de las escenas. También hizo de otros géneros, como los que se conservan en el Museo Provincial, en el salón de Arte moderno: el número 353, boceto de una escena de la ópera «Fausto», reproducido en el grabado de la página 130; el número 355, una costurera humilde, firmado en 1870; el número 356, con tres estudios de desnudo a esfumino y lápiz, hechos en Roma en 1873; y el número 357, con varios apuntes al lápiz y a la tinta. Su hermano Juan le siguió en el arte.—En el número 14 de la calle Fernán Caballero,

donde falleció el pintor en 2 de abril de 1912, fué colocada una lápida en su recuerdo por la Academia de Bellas Artes.

ESCENA DE FAUSTO.—García Ramos.
(Museo).

En 1923 los discípulos del pintor le consagraron una glorieta en los jardines de Murillo (1).

Virgilio Mattoni de la Fuente, continuó sus estudios en Roma, y vuelto a Sevilla, siguió su producción de pinturas históricas, que hubo comenzado con el reputado cuadro «Las termas de Caracalla», de cuadros de costumbres y de alegorías y, principalmente, de asuntos religiosos, a la vez que desempeñaba su profesorado en la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes. Como dijo el señor Cascales, el artista Mattoni «sentía los asuntos religiosos con tanta delicadeza como ciega y profunda era la fe católica que abrigaba su corazón.» Entre otras obras suyas, se citan con encomio: la «Procesión del Corpus» en tiempos de los Reyes Católicos, «Una procesión por los jardines de san Telmo»,

(1) Véanse páginas 228 y 272 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, de 1925.

en el palacio del mismo nombre de Sevilla, la «Muerte de Jesús» y el beato «fray Diego de Cádiz». En la *iglesia de los Venerables,* a ambos lados del altar mayor, los cuadros con las figuras de «san Clemente» y de «san Isidoro», que pintó en 1891; pinturas del retablo y los muros de la capilla del Sagrado Corazón de la *parroquia de san Andrés,* en 1893; iglesia del convento de *los Capuchinos,* dos tablas con «santa Isabel de Hungría» y «san Buenaventura», hechas en 1895, imitando el estilo de las del siglo XV; en *el Ayuntamiento,* paso para la Alcaldía, dos cuadros representando al rey Alfonso XII orando ante la urna de san Fernando en la Capilla Real de la Catedral, y al mismo monarca colocando en 1877 la primera piedra del monumento al conquistador de Sevilla en la plaza de san Fernando o Nueva. En el salón de Arte moderno, grandes cuadros del *Museo Provincial,* será expuesto el número 363, grandioso cuadro firmado en 1887, de 7'50 metros de ancho por 4 de altura, intitulado «Las postrimerías de san Fernando, en

POSTRIMERÍAS DE SAN FERNANDO.—Mattoni.
(Museo).

un salón del Alcázar de Sevilla», a la izquierda del observador, «el blandón de cera amarilla en candelero de bronce de estilo románico representa el cirio que se encendía en la agonía de los fieles moribundos»; tras el arco árabe que se ve al fondo de la estancia, un oratorio donde está elevada la imagen pequeña de marfil de la Virgen de las Bata-

llas (1); el arzobispo don Remondo es el que muestra el Viático al rey moribundo; entre el arzobispo y el muro del salón está arrodillada la familia real, doña Juana, segunda mujer de Fernando III, cubierta con el velo, y los infantes don Alfonso (luégo el rey sabio), don Felipe, don Juan, doña Leonor y otros deudos.

José Villegas Cordero, comenzó a formarse en Sevilla, como su hermano Ricardo, y siguió en Madrid y en Roma, donde «trabajaba por las noches en la célebre academia de Gigi, por la que han pasado casi todas nuestras eminencias pictóricas de cincuenta años acá, entre otras, Rosales, Fortuny, Gisbert, Casado, etc.», como dice Cascales y Muñoz (2). Desde uno de los primeros cuadros «El descanso de la cuadrilla», conquistó Villegas nombre europeo, que llegó a cumbre con «La muerte del maestro» (asunto de la muerte del torero que hizo en tres variantes para otros tantos cuadros), con «El triunfo de la Dogaresa Foscari», y con otros magníficos cuadros que enriquecen los museos extranjeros. Además de sus muchos cuadros históricos, produjo también muchos de pasajes judáicos bíblicos, escenas del Vaticano, escenas marroquíes, costumbres andaluzas, costumbres italianas, paisajes y jardines, tipos de aquellos países, retratos, pues pintaba con pasmosa facilidad.

La última magna obra de Villegas, la obra pictórica de mayor importancia de nuestro tiempo en todo el mundo, fué «El Decálogo», compuesta de doce hermosos lienzos con prólogo y epílogo. Obra de varios años, hecha en Roma y en Madrid, concluida y firmada en 1916, y luégo en parte rectificada en 1918, cuando el autor era director del Museo Nacional de Madrid, de cuya obra dijo Mattoni que es «como el esfuerzo del genio que pugna por remontar el vuelo a las altas regiones de lo imposible»; obra simbólica en su composición y en extraordinario colorido, que promovió discusión en Sevilla acerca de si tenía o no tenía significación teosófica (3). Del grandioso Decálogo pictórico, el cuadro referente al primer mandamiento es el que

(1) Véanse las páginas 116 y 429 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*.

(2) Página 444 de *Sevilla intelectual. Los escritores y artistas contemporaneos*, año 1896.

(3) Respecto a ello tratamos en las páginas 18 a 33 de nuestro libro *Una pinacoteca sevillana*, 1922. Posteriormente estudiamos con extensión la obra en el libro *Los Jeroglíficos de la Muerte, de Valdés Leal, y el Decálogo de la Vida, de Villegas Cordero*, 1932.

reproduce el siguiente grabado, cuya explicación o doctrina publicó Villegas de esta manera: «Yo soy el Señor tu Dios; no antepongas a Mí otro dios. Todo lo por Mí creado se transforma y desaparece, menos el alma inmortal. Muere la soberbia pretendiendo en vano sorprender en el libro de la Ciencia oculta el secreto de la Eternidad; conviértese tu estéril vanidad en humo, y tu desenfrenado amor a la pútrida materia engendra la bestia. Tu fiebre de riquezas te devora. Del barro te formé y a la tierra vuelves... ¡Eleva tu espíritu a Mí, que soy el Alfa y la Omega,

PRIMER MANDAMIENTO.—Villegas.
(Museo).

el Primero y el Postrero, el Principio y el Fin!» «La luz que emana del viejo tronco del árbol de la Ciencia, ilumina la sentencia: *Bienaventurados los que no ven y creen*. De la materia inerte el espíritu se eleva enmedio de un círculo de luz celeste. Cuerpos de hombres y de mujeres yacen en desorden entre los trofeos de las vanidades humanas: coronas y diademas, perlas y plumas de pavo real, de colores resplandecientes, se disipan en humo. La Diana de Efeso, símbolo de la tierra, pesa sobre todas estas cabezas humeantes. La Muerte, viendo que todo lo creado, salvo el espíritu, se transforma y desaparece, contempla con una sonrisa de mueca el círculo simbólico de la Eternidad, animado de

un vertiginoso movimiento de rotación. — La génesis de esta grandiosa obra la explicamos en nuestro libro con las siguientes palabras: Viviendo en Roma el pintor Villegas le impresionó amargamente el hecho de la pérdida de Cuba, para el dominio colonial de España, en junio de 1898; preocupado el ilustre artista con dos series de las ideas que se le ocurrían, ya la del deseo de hacer obra grande que elevara el nombre de su patria y mostrase que ella aún conservaba fuentes de energías, ya la del juicio de que la sociedad humana caminaba a su turbación y era necesario vigorizar la buena voluntad del hombre, pensó el pintor en la difícil empresa de dar forma gráfica a un Decálogo doctrinal que conmoviese fuertemente al hombre y le estimulase a la purificación de sus sentimientos y de sus actos. — *El Decálogo de la Vida,* del insigne Villegas, está hoy expuesto en las cuatro galerías del patio tercero del Museo Provincial.

En las dos salas de la planta alta del mismo Museo, donde hoy están la sala de Pacheco y la sala de Retratos, en 1924 fueron dedicadas a pinturas y objetos de Villegas, y apuntes de los que hizo el maestro para preparar su Decálogo. Entre estos apuntes hubo un lienzo, hoy en almacén, de tres metros de ancho por dos de altura, que reproducimos en el grabado siguiente, porque en su compo-

LAS VÍRGENES PRUDENTES Y LAS VÍRGENES LOCAS. — Villegas. (Museo).

sición, dibujo y colorido, hay semejanzas con los cuadros del Decálogo. El autor intituló la pintura «Las vírgenes prudentes y las vírgenes locas», proyecto hecho en 1916, y en ella vemos alguna relación con la parábola de las diez vírgenes, cinco prudentes que llevaron aceite en sus lámparas para recibir al esposo a la media noche, y cinco fatuas que no llevaron aceite y mientras fueron a comprarlo fué cerrada la puerta de las bodas; parábola expuesta en el capítulo XXV del Evangelio de san Mateo.

De las pinturas que se expusieron desde 1924 a 1934 en las dos dichas salas altas, merecen de la fama del maestro «Las tres gracias», un paisaje de huerto luminoso, el retrato de la esposa joven del pintor, los bocetos «Una veneciana», «El último beso», y el grande que el autor intituló «Contraste» entre niño de ricos y niño de pobres en paseo en una tarde nublosa. También son notables la «Fiesta del Redentor en Venecia», varios paisajes y marinas pequeños, el autorretrato de Villegas en sus últimos años, el retrato de su esposa encanecida, además de otros retratos de la misma de cuerpo entero, y el retrato del escultor señor Querol, en traje de trabajo. Estas citadas pinturas corresponden a la fama y los méritos del artista; la mayor parte de lo que se contenía en las salas son apuntes y recuerdos más propios para ser conservados por el afecto y la veneración de familiares y de deudos.

Andrés Parladé y Heredia, conde de Aguiar, nació en Málaga, vino en la niñez a Sevilla, estudió Derecho y luégo en Madrid fué discípulo de Moreno Carbonero, en Pintura, siguiendo los estudios de Arte en Roma, París y Londres. Vuelto a Sevilla realizó notable labor, brillando en ella el estilo velazqueño, desempeñó la Delegación regia de Bellas Artes, y falleció en 1934. Comenzó sus cuadros de historia con el ensayo de «Gladiadores victoriosos», y siguió con obras de empeño como «El compromiso de Caspe», cuyo grabado reproducimos en la página siguiente, pintura en 1890, que donó al *Ayuntamiento,* donde se halla en el paso para la Alcaldía. La segunda época del pintor fué fecunda en cuadros de costumbres y retratos, con especialidad de asuntos campesinos, tipos de la época de Goya, otras figuras, modernas al modo de los tipos realistas de Velázquez, perros admirables de prodigiosa expresión. Hoy guardado en almacén del *Museo* el número 368, intitulado

El compromiso de Caspe.—Parladé.
(En el Ayuntamiento).

«Dos buenos amigos», hecho en 1899 en figuras de tamaño natural. Colocado en el muro del Evangelio del presbi-

Dos buenos amigos.—Parladé.
(Museo).

terio de la capilla del *Seminario antiguo,* el grande lienzo en forma de arco ojival, hecho en 1919, que es una alegoría de

la «Fundación de los Hijos del Corazón de María», contemplando a la Virgen, que se halla sobre una extensa gradería, los fundadores y representaciones de los pobres, los militares, los ricos, la clase media, los clérigos y los monjes orando.

ARTISTAS VIVIENTES

Otro grupo de pintores vivientes continúa el movimiento que inició Cano de la Peña y sostiene las tradiciones pictóricas sevillanas como características, armonizadas con las nuevas corrientes realistas generales europeas.

José Arpa y Perea, natural de Carmona, estuvo establecido en los Estados Unidos y en la Argentina, con reputación adquirida. En el salón primero de Arte moderno del Museo tiene: el número 337, firmado en Roma en 1885, con el título «El soldado de Marathón», estudio de desnudo de 135 centímetros de ancho por 70 de altura, que reproduce el grabado adjunto; sin catalogar un cuadrito con la

EL SOLDADO DE MARATHÓN.—Arpa.
(Museo).

cabeza del general Margallo, muerto en Melilla, firmado en 1893; y un autorretrato pequeño. Aproximada la tercera decena de este siglo presente ha vuelto el pintor a Sevilla, habiendo hecho en 1929 una exposición de sus obras americanas en el Círculo Mercantil, con la técnica de un maestro.

José Rico y Cejudo estudió en Sevilla y en Roma; dibujante minucioso, es otro maestro que según el sentir de Mattoni, sigue en su manera a García Ramos, produciendo historia y costumbres, paisajes y jardines, siendo frecuentes sus estudios de luces y las escenas andaluzas: en el Ayuntamiento, salas bajas, tiene dos cuadros hechos en 1922, «Antes del rosario», costumbres del XVII, y «Monjas mercedarias» preparando el altar para la fiesta; en el despacho alto de los arquitectos tres cuadros, de ellos el intitulado «Bendición del almuerzo el sábado de gloria». En el Museo, el número 371, que irá al salón de cuadros grandes de Arte moderno, lienzo firmado en 1906 intitulado «La promesa»,

LA PROMESA.—Rico Cejudo.
(Museo).

un anciano paralítico va a dar gracias a la imagen de su devoción, presenciando la promesa ancianas, muchachas y hombres del pueblo.

Manuel Villalobos Díaz, que también estudió en Italia y pintó en Granada, produce paisajes, tipos, costumbres, dibujos para ilustraciones, siendo sus obras tan minuciosas como miniaturas.

Diego López García, discípulo de José García Ramos, produce cuadros de costumbres y especialmente retratos:

en la sala primera de Arte moderno, del Museo, el retrato del pintor Juan García Ramos, hecho en 1896.

Felipe Gil Gayangos, tan buen paisajista como dotado de voluntad firme, pinta paisajes de Alcalá de Guadaira, jardines del Parque y del Alcázar de Sevilla.

Manuel González Santos, discípulo de Narbona, actual director de la Escuela de Bellas Artes y maestro de muchos alumnos: retratos, cuadros de costumbres, escenas de niños; también se ha dedicado con aplicación y notables obras a la pintura al pastel.

Gonzalo Bilbao y Martínez.—Estudiando la facultad de Derecho, aprendía la Pintura con los hermanos don Francisco y don Pedro de Vega, siguió en Roma con Villegas y con Palmaroli, pintó luégo en Marruecos acompañado de Parladé, y estableció su estudio en Sevilla, donde ha producido mucho con estilo personal y expresando en sus cuadros el ambiente como Velázquez; consiguiendo gran nombre de pintor sevillano, a la vez que profesa en la Escuela de Artes, preside la Academia y también el Patronato del Museo. Dijo don Salomón Reinach en 1903: «En las últimas exposiciones se han visto cuadros firmados con nombres españoles, los de Zuloaga y de Bilbao, por ejemplo, que ningún italiano, alemán o inglés, sería capaz de pintar y que atestiguan de manera incontestable la vitalidad de una escuela que se acoge al gran nombre de Velázquez y que quizá reserve a la Europa del siglo XX la sorpresa de algún genio de la mismo talla.» Y don Virgilio Mattoni, en 1920, expresó: que el primer pintor sevillano contemporáneo «se alza radiante, y, como la altiva palmera, extiende sus ramas al espacio, y, mirando al cielo, la tierra y el mar, los refleja en sus lienzos con verdad maravillosa.» Como manifestaciones señaladas del arte de Bilbao, los críticos notan la expresión realista de escenas en el ambiente libre, a partir de 1889, y la finalidad de enseñanza filosófica en los asuntos, a partir de 1895, buscando siempre el pintor renuevos para su arte y tratando todos los asuntos con amor de artista.

Bilbao ha producido mucho: muy celebrados por el dibujo y el magnífico colorido, sus paisajes, sus retratos, sus cuadros de costumbres, como «La hilandera», «La buena ventura», el número 342 del Museo Provincial, intitulado

«La madrecita», firmado en 1899, y hoy en almacén; cuadros campestres de gran sabor, a partir del mitológico «Daf-

LA MADRECITA.—Bilbao.
(Museo).

nis y Cloe», como «Vuelta al aprisco», «La vuelta al hato», «La recolección», «La siega en Andalucía», hermosa pintura; tipos del siglo XVIII; pinturas sevillanas de deliciosa ejecución, como «La salida de la fábrica», «A Torrijos», «En el río Guadalquivir», «Por el puente de Triana», el soberano colorido del «Baile de seises en la Catedral», hecho

en 1889; la pintura sociológica, como en «Triste antesala», «La esclava», en 1904, y otras composiciones. El notabilísimo cuadro «Las cigarreras», en la Fábrica de Tabacos de

LAS CIGARRERAS.—Bilbao.
(De una fotografía).

Sevilla, para el cual hizo antes el autor varios notables apuntes, fué «la base de los honores del triunfo que le dedicó la Ciudad» en 1915.

SIGLO XX: UN PERÍODO DE DETENCIÓN

El crítico articulista del tomo correspondiente a España (1), ha dicho lo que resumimos a continuación: la moderna pintura española se halla en un renacimiento estético indudable, dando vida al arte nacional los resurgidos modos y asuntos regionales, catalán, vasco, gallego, valenciano, asturiano, extremeño, castellano, andaluz; así como también renace la pintura de aplicación, el cartel, la estampa, la ilus-

(1) De la *Enciclopedia Espasa*, impreso el tomo en 1924.

tración de libros, la decoración de edificios con frescos, tapices, cerámica pintada.

Al observar el cultivo de la Pintura en Sevilla, notamos nosotros que en el primer cuarto del siglo XX, paralelamente con la marcha normal, hay un movimiento semejante a lo que ocurre con el cultivo de la Poesía. En los jóvenes que empiezan y desean dedicarse al Arte, sin referirnos a los que manifiestan tendencias eclécticas y realismos de la Escuela histórica, no pocos se apartan del estudio suficiente, de la disciplina artística y de la conformidad a esperar cosecha de frutos en el tiempo oportuno, y de este modo, ansiando llegar pronto a las cumbres, desprovistos de aplicación y de experiencia, estimándose ellos mismos capaces y originales, no contribuyen al conjunto general de segundo florecimiento artístico sevillano, determinando, en cambio, desvío y paralización en la marcha progresiva. Esta detención en la renovación se manifiesta en extravíos o efectismos de sensaciones meramente subjetivas, ensayos personalísimos amanerados y hasta extravagantes, con deficiente dibujo y faltas de ambiente y de perspectiva, llegando a formas y tonos extraños, de impresionismo, de cubismo, de futurismo, de anormalidad, sensaciones supuestamente experimentadas por los autores, quienes se figuran que han de ser comprendidas y gustadas por los observadores.

DE LOS PRINCIPALES PINTORES PRESENTES

Repetimos que anualmente vemos en Sevilla cuadros y bocetos de costumbres y etnología, retratos y tipos, paisajes y marinas, flores y jardines, juegos de luces y efectos de colorido, motivos de decoración.

En el colorido y en la decoración sobresale, como maestro que señala una bella dirección de barroco sevillano elegante y atrayente, un artista llegado a Sevilla con marcada personalidad, don Gustavo Bacarisas y Podesta, natural de Gibraltar. Tratando del paralelismo o semejanza de las vidas del señor Bacarisas y del músico vascongado don Juan Bautista Elústiza, ponderando el amor al Arte y el desinterés de ambos, un articulista dijo (1): «en torno de

(1) En la revista *La Exposición*, de 16 de marzo de 1918.

ambos se agruparon y confraternizaron los cultivadores y enamorados de las Bellas Artes en nuestra Ciudad. Vinieron a Sevilla como peregrinos, y de tal suerte supieron cumplir su misión, que de misioneros pasaron a ser conductores...»

De los pintores formados, que siguen su evolución, recordamos a los señores Luis Cáceres Valdivia; Manuel de la Cuesta y Ramos, nacido en el Puerto de santa María; Eloy Zaragoza Elzaurdi; Juan Lafita Díaz; y los discípulos del señor Bilbao, Miguel Angel del Pino y Sardá, Santiago Martínez y Martín, procedente de Villaverde, Alfonso Grosso Sánchez, Juan Rodríguez Jaldón, de Carmona.

Entre los pintores que han comenzado, Guillermo Gómez Gil, Gustavo Gallardo, Joaquín Díaz Jara, Francisco Hohenleiter y Castro, natural de Cádiz; José María Labrador Arjona, nacido en Benamejí de Córdoba, y los que se hallan en Madrid, Manuel Gutiérrez Navas, Andrés Martínez de León; Eustaquio Marín Ramos, procedente de Sanlúcar la Mayor.

OTROS DATOS

La enseñanza práctica de la Pintura, durante los treinta y cinco años transcurridos del siglo, se ha continuado en Sevilla en la oficial Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes, en las clases de la sección de Bellas Artes del Ateneo, en los estudios particulares de algunos maestros; la teoría y la crítica en la cátedra correspondiente de la Universidad Literaria y en la de la Escuela de Bellas Artes del Museo; la observación y el estudio objetivo en el Museo y en las exposiciones anuales locales, susceptibles de ser ampliados en los templos y en gabinetes particulares (1).

Las galerías particulares. De las numerosas que consignó el erudito Amador de los Ríos en la mediación del siglo XIX, han desaparecido, divididas unas en grupitos o en unidades, y deshechas la mayoría de ellas en ventas parciales que se han hecho para fuera de Sevilla. Solamente queda un resto de la del señor López Cepero en poder de un descendiente del mismo apellido: en mayo de 1926 el

(1) El día 18 de julio de 1932 fueron inauguradas las clases de Dibujo decorativo del Centro de Estudios Andaluces, en el Alcázar sevillano, que se suspendieron al poco tiempo después.

resto se componía de unos 160 cuadros, principalmente de Escuela sevillana, con algunos madrileños y otros extranjeros, y aparecen pinturas que se atribuyen, más por opinión repetida que por base de certeza, a Luis de Vargas, Francisco Pacheco, Pablo de Céspedes, Juan de las Roelas, Juan del Castillo, su sobrino Antonio, Pedro de Moya, Ildefonso Vázquez, del siglo XVI; a Zurbarán, Murillo, Francisco Varela, Sebastián de Llanos Valdés, Pedro Núñez de Villavicencio, Francisco Meneses Osorio, del siglo XVII; a Bernardo Germán Llorente, del siglo XVIII; y conocidos y ciertos José Escacena y Daza, Antonio María Esquivel, Eduardo Cano de la Peña, Augusto Manuel de Quesada, Francisco de Paula Escribano, del siglo XIX; y también un cuadrito de Gonzalo Bilbao.—En fin del siglo pasado y principio del presente, el médico don Olegario Paralvo ha formado una colección de 150 cuadros, cuidada con esmero, pero limpiados unos y restaurados otros, presentando varios de ellos caracteres de escuela sevillana.

Exposiciones y salones. Anuales las organiza la sección de Bellas Artes del Ateneo, a las que concurren con algunas obras las buenas firmas sevillanas, y generalmente envían sus producciones los artistas que se están formando y los jóvenes principiantes; convirtiéndose en permanente la Exposición desde 1925.—En el 1926 comenzó el Ateneo una interesante organización, presentando «salones particulares» de pintores hispalenses, contemporáneos notables, pudiendo contemplar el público estudioso y aficionado, en buen número de cuadros de cada uno de los artistas, el arte, la técnica, la inspiración, la personalidad de cada pintor. Comenzó el salón de Gonzalo Bilbao, con su excelente variedad productora, y siguió Andrés Parladé, con sus características conocidas y una variedad en colorido.

Aquí agregaremos a lo anteriormente escrito las notas siguientes: en noviembre de 1926 se presentó el salón de Manuel García Rodríguez, ya fallecido, en el que pudo observarse el predominio de los jardines sevillanos con detenido dibujo. En enero de 1927 fué presentado el salón de Juan Rodríguez Jaldón, observándose cómo sigue al maestro Bilbao, llamando la atención los cuadros de campesinos y de escenas campestres, de labor de sembrados y de cogida de frutos, bellamente armonizados el realismo local con el ambiente poético, resultando preciosos los efectos y con-

trastes de luces y de trajes. En marzo de 1927 el salón de Manuel González Santos: sobresalieron los alegres paisajes sevillanos, al óleo en tablas pequeñas, y los retratos al pastel magistralmente hechos. Al mismo tiempo el salón de José Rico Cejudo: reducido número de cuadros, siendo su mayor parte de escenas de la vida común y de tipos populares sevillanos.—A fines del mismo 1927, Ricardo López Cabrera abrió en el palacio de Bellas Artes, de la plaza de América, una exposición de sus obras, en las que se vieron los cuadros de campos, tipos y escenas americanos, principalmente de los hechos en su viaje de años.—En abril de 1928, en salón de la Sociedad Económica, el de Santiago Martínez y Martín: en general estudios y composiciones de luces en cuadros de costumbres, llegando los últimamente hechos a ejecución notable y atrayente. -En septiembre de 1928, en palacio de la plaza de América, el salón de Gustavo Gallardo: distinguíanse dibujos vigorosos y podían ser notadas inclinaciones al clasicismo pictórico español. En 1929, salones del Círculo Mercantil, se verificó la exposición de las obras de José Arpa y Perea: labor realizada en su larga estancia en América del Norte, notándose en la variedad de sus obras los estudios concienzudos.

ADVERTENCIA DE CORRECCIÓN

Después de tener impresas las páginas 1 a 128 de este libro, en octubre de 1935, fué inaugurada en el Museo de Pinturas una nueva variación de salas y de algunos cuadros, resultando alterados los sitios con relación a los planos que dimos en las páginas 7 y 8.

Así, en el plano de la planta baja fué cerrada provisionalmente la sala de los siglos XV-XVII y trasladados los cuadros a la que era de Valdés Leal en el patio segundo.

En el plano de la planta alta fueron abiertas nuevas salas y galerías, en la prolongación de los muros que se indican sin terminar junto a la escalera. En estos nuevos locales se han colocado las producciones de los Valdés: en la galería segunda, a la derecha, los cuadros de Lucas Valdés que estaban almacenados; en salones contiguos la colección de Valdés Leal que estaba abajo, y otras pinturas del mismo autor que estaban en almacén.

LA MINIATURA

CÓDICES EN PERGAMINOS.

LIBROS RELIGIOSOS. - LIBROS CORALES.

PRIVILEGIOS RODADOS. - ESCRITURAS Y CARTAS.

EJECUTORIAS DE NOBLEZA.

TÍTULOS Y MENSAJES HONORÍFICOS.

ÁLBUMES DE HOMENAJES. - OTRAS ARTES GRÁFICAS.

LA MINIATURA

Recordando que el arte de iluminar sobre pergaminos manuscritos precedió a la gran pintura, se sabe corrientemente que las miniaturas de los orientales fueron de rica policromía, y aun mayor esplendor dióles el arte bizantino; que los franceses aumentaron el detalle y los italianos hicieron abundancia de dibujos delicados; que los españoles produjeron bellas iluminaciones de códices y de títulos, armonizando los gustos alemanes e italianos y los originales locales.

España posee riqueza de miniaturas en pergaminos y vitelas, de los siglos VIII al XIX, en biblias y breviarios, libros corales o de canto llano, misales y evangeliarios, privilegios y escrituras, ejecutorias de nobleza, títulos heráldicos, mensajes honoríficos, en los que lucen, juntamente con el dibujo de figuras y de ornamentación, el colorido brillante y de tonos puros y el magnífico dorado bruñido sobre aparejo de relieve e indestructible, que son propios de la buena miniatura. Los códices españoles, como los de todas partes, especialmente los medievales, son interesantísimos para conocer usos y costumbres, trajes y muebles, y la iconografía de las épocas correspondientes.

DE CÓDICES VISIGODOS

Los visigodos españoles hacían biblias manuscritas que iluminaban con orlas, letras capitales y viñetas religiosas; «sus representaciones, como dice Pijoan, fueron copiadas más tarde en las biblias románicas, las cuales nos dan, casi punto por punto, la vieja iconografía española, bien o mal entendida por los copistas.»

A los hispano-visigodos del siglo VIII se atribuye por la crítica el importante códice denominado *Pentatéuco*

Ashburnham, cuyos restos, de unos veinte folios con dieciocho pinturas, se conservan en la Biblioteca Nacional de París. Los méritos arqueológico y realista artístico de tal códice, considerado como una de las más admirables iluminaciones de los principios medievales, son base para estimar nosotros de alto interés la opinión de los tratadistas que juzgan al referido Pentatéuco como obra hecha probablemente en el obrador de libros de la escuela isidoriana de Sevilla.

Pero en Sevilla no conservamos códices de los primeros siglos medievales hasta el XIII, como los magníficos que se custodian en las bibliotecas de la Academia de la Historia, en Madrid, y del Monasterio de san Lorenzo, en el Escorial. No obstante, tenemos una verdadera riqueza en códices iluminados, a partir del siglo XIII, hechos unos en la Ciudad y otros traídos de fuera, de la que damos cuenta resumida a continuación.

SIGLO XIII: INFLUENCIA ROMÁNICA

Opínase por un sabio articulista (1) que «acaso tendría su asiento en Sevilla» aquella escuela de miniaturistas que hicieron las maravillosas pinturas de los códices alfonsinos que se conservan en el Escorial. Tal vez, el rey Alfonso el Sabio tuviese también miniaturistas árabes, en sentir de Pijoan (2), «pero su escribano mayor, o jefe del taller de manuscritos, según consta en una crónica del Vaticano, era un tal Martín Pérez de Maqueda, nombre muy español.»

Entonces, después de haberse atravesado en los siglos IX a XII una decadencia de la brillantez que tuvieron las iluminaciones del arte antiguo y principalmente del romano, se reprodujo riqueza de colorido y de dorado, comenzándose a notar la influencia del arte germano, que duró hasta la centuria XV. Del siglo XIII, pues, ya contamos en Sevilla con importantes códices conservados en la Biblioteca Capitular, vulgo Colombina.

La *Biblia* pintada por Pedro de Pamplona para don Alfonso el Sabio, quien la legó testamentariamente a su hijo Sancho IV, según los datos que reunió el bibliotecario ca-

(1) Del tomo *España*, de la Enciclopedia Espasa, Barcelona, 1924.
(2) Página 453 del tomo II de su *Historia del Arte*, Barcelona, 1924.

pitular don Simón de la Rosa, y que reproduce Gestoso (1), consta de dos tomos con hojas de vitela, de 22 centímetros de ancho por 30 de altura, faltando en la parte de la encuadernación los adornos de plata originales, desde hace siglos probablemente. Tiene delicadas viñetas con asuntos de los Evangelios, ornatos polícromos, letras iniciales con fondo de oro, adornos caligráficos y dibujos arquitectónicos. La opinión de Sentenach (2), de que esta obra se ejecutaría en el norte de España, no existe en los demás escritores de las artes locales, ni nos parece que pueda ser suficientemente fundada en el calificativo de Pedro su autor.

Copia de aquella biblia existe *otra* en la misma biblioteca, grueso y pequeño volumen de 12 centímetros de ancho por 17 de alto, en caracteres microscópicos y con epígrafes en colores, que es estimada como hecha también en el siglo XIII, y que perteneció al monasterio de san Jerónimo de Buenavista, de Sevilla.

De los varios *misales hispalenses*, códices que se conservan en la mencionada biblioteca, de los siglos XIII, XIV y XV, es el más notable, por su antigüedad, el que parece de fines del siglo XIII, por sus caracteres: es libro de 24 por 35 centímetros, que está muy usado, con pastas de madera forradas de terciopelo celeste, hojas de vitela con delicadas caligrafías en rojo y azul, arabescos y trazados geométricos con toques de oro. El canónigo Loaisa anotó en la pasta que este misal es anterior, por lo menos, al año 1311, porque no contiene la fiesta del Corpus. Otro misal semejante, de 23 por 33, tampoco incluye esa fiesta.

LOS PRIVILEGIOS RODADOS Y OTROS DOCUMENTOS

Se escribían y se miniaban con oro y colores en pergaminos los privilegios rodados, cédulas y cartas reales, y otras cartas y ejecutorias con gusto y arte nacional: generalmente los privilegios comenzaban con el signo rodado cristiano, que también se conoce con el nombre de crisma, entre la escritura se hacían letreros capitales y adornos caligráficos, y a la terminación, en buen tamaño, el signo real rodado; las cartas se hacían con iniciales, letreros, orlas y

(1) En tomo II de su *Sevilla monumental y artística*, 1890.
(2) *La pintura en Sevilla*, 1885.

fajas miniadas. De esta clase de documentos caligráficos e iluminados tenemos en Sevilla dos notables colecciones.

Una de ellas, la del Archivo de la Catedral, con cuarenta ejemplares, desde Fernando III en 1252 hasta Carlos I en 1519; correspondiendo veinticinco de ellos al siglo XIII, once al XIV, seis al XV y dos al XVI. La relación de los mismos y algunos grabados fueron publicados (1).

La otra colección numerosa existe en el Archivo Municipal, comprendiendo ejemplares desde Alfonso X en 1253 hasta Felipe V en 1740. De cuarenta y cuatro privilegios, la mayor parte rodados, correspondiendo a un siglo entre los XIII y XIV, de Alfonso X en 1253 a Pedro I en 1353, hizo admirable facsímiles el cronista don Joaquín Guichot y Parody, por los años 1875 a 1900, que también se conservan, como los originales, en el Archivo.

SIGLO XIV: CONTINUACIÓN E INFLUENCIAS DEL NORTE

Desde fines del XIII y durante el siglo XIV se redujo el uso de las miniaturas y, en cambio, se extendió la Pintura a tablas, muros y vidrieras. Las iluminaciones que de esta centuria se conservan en Sevilla continúan el carácter de las anteriores, en el género de privilegios y de cartas de los archivos Eclesiástico y Municipal; mas en los códices custodiados en la Biblioteca Colombina se manifiestan influencias del norte.

Otro *misal hispalense,* que es también ceremonial, dividido en cuatro libros, de 28 por 43, tiene riqueza de adornos, iniciales y comienzos de orlas, dibujos en colores, empleo del oro: es obra de los miniaturistas y calígrafos del siglo XIV. Tiene, como los demás, sus congéneres, los usos del oficio eclesiástico sevillano.

Libros de horas, de 12 centímetros de ancho por 16 de altura. Rico ejemplar francés, que, para el señor Boutelou, es de época de transición del XV, y que debió ser traído a España en el siglo dieciseis: ejemplar deteriorado, «que para encuadernarlo, en una pasta encarnada con el escudo de las

(1) En el *Catálogo de la Exposición de Valdés Leal y de arte retrospectivo,* Sevilla, 1923.

armas reales de España, hubieron de recortar sus hojas destruyendo algo del adorno de las orlas.» Sus pinturas tienen «superficies muy pulimentadas, el color de las carnes es nacarado y el cabello siempre de un color rubio muy agradable»; pero en ellas hay afectación. Para Sentenach, «parece francés por su carácter, y se puede atribuir a fines del siglo XIV o los comienzos del quince.»

EL PONTIFICAL LLAMADO DEL OBISPO DE CALAHORRA

Joya arqueológica miniada, códice de vitelas en folios, de 30 centímetros de ancho por 44 de alto, de 474 hojas y el índice, y encuadernación moderna (1). El obispo de Calahorra y de la Calzada, don Juan de Guzmán, dice Sentenach, lo mandó hacer a los monjes cistercienses, quienes lo empezaron en 10 de mayo de 1390, teniendo el códice también iluminaciones del siglo XV: el libro pasó a poder de don Alfonso de Fonseca, que fué obispo de Avila y luégo de Sevilla, donde falleció en 1472.

Es una compilación del ceremonial episcopal y de ritos eclesiásticos, teniendo cada ceremonia su pintura adecuada, con iniciales y otros adornos. La escritura a dos columnas en caracteres góticos hermosos, rojos y negros, las iniciales de oro y de colores, preciosas y sencillas orlas en los márgenes y en las líneas divisorias de las columnas, y las pinturas de viñetas y ceremonias tienen marcado carácter monacal. En 1870 (2) estudió el Pontifical el señor Boutelou, e hizo nuevo estudio en 1872 (3). Passavant, traducido luégo por el mismo Boutelou (4), dijo que las pinturas están «hechas por diferentes manos en el estilo de la escuela franco-neerlandesa, en las que se reconocen, sin embargo, en la mayor parte de las figuras fisonomías españolas; la expresión no siempre es feliz, los trajes son amplios pero de menudos pliegues, los fondos suelen ser azules o rojos, revestidos de ornatos dorados, y también los hay de oro, rojo y azul formando pequeños cuadros; por último, las miniaturas están dentro de marcos adornados de muy deli-

(1) El *Catálogo de la Exposición de Valdés Leal y de arte retrospectivo*, lo llama Pontifical Romano», Sevilla, 1923.

(2) Páginas 519 y 529 del tomo II de la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*.

(3) Tomo I del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid.

(4) Página 165 de *El arte cristiano en España*, Sevilla, 1877.

cados detalles.» Y en el examen que del códice hizo López Martínez (1), (examen donde fundadamente opina que el retrato de rey colocado en la viñeta del folio 124, es el de Juan I de Castilla y León), dice acerca del arte desarrollado en el Pontifical que «revela inocencia, sinceridad, y hasta incorrecciones de técnica pictórica, pero indudablemente supera a cuanto se había hecho hasta entonces y no es fácil encontrar más esmerada labor en códices posteriores.»

Crucifixión del Pontifical del Obispo de Calahorra (En la Colombina).

Entre las muchas viñetas realistas que contiene, hay cuatro grandes pinturas con orlas, del tamaño de la plana de pergamino. La primera pintura, al final del índice, representa a Jesús dando las llaves de la Iglesia a san Pedro, que es está arrodillado, vestido de pontifical, y seguido de personajes; la segunda, en el folio 1, es un pontífice sentado y dando la bendición al pueblo; la tercera, folio 297 vuelto, tiene a Jesús sentado en trono y bendiciendo a la manera bizantina, los dedos índice

(1) En los números 25 y 26 de la revista *Bética*, Sevilla, Enero de 1915.

y anular extendidos y los demás recogidos. La cuarta pintura, folio 298, reproducida por el grabado de la página anterior, es la Crucifixión entre los ladrones, con la lanzada y la esponja mojada en vinagre, ángeles con copas de oro en las alturas, al pie la Virgen, las Marías y san Juan, soldados jugando las vestiduras, otros armados de lanzas, y de la mano del centurión sale una filacteria con la frase del Evangelio de san Mateo, que dice en caracteres góticos: *Vere Filius Dei erat iste* («Verdaderamente Hijo de Dios era éste.») El lector observará la desproporción que existe entre el tamaño del Cristo y los tamaños de las demás figuras; desproporción continuada en las figuras de los dos grupos del pie de la cruz.—El señor Boutelou elogia la delicadeza de las figuras de los ángeles y estima que «estas concepciones son la raíz de donde emanan más tarde en España creaciones como las de Alejo Fernández.»

SIGLO XV: INFLUENCIAS DEL NORTE E ITALIANAS

En los miniaturistas de esta época, según la enseñanza que recibieron, ya unos mostraban las influencias de las escuelas germanas, ya otros las italianas, pero siempre mezclando el realismo español, como dice Lefort. Del renacimiento en el arte de la Miniatura puede presentar Sevilla curiosos ejemplares custodiados en la biblioteca Colombina; separándose de ese renacimiento, y continuando la decadencia medieval, la obra que conserva la biblioteca Provincial y Universitaria.

LOS CÓDICES DE LAS BIBLIOTECAS UNIVERSITARIA Y COLOMBINA

El ejemplar de la Biblioteca Universitaria es obra en latín, *Lyra in sacram Scripturam,* manuscrita en vitelas, en cinco tomos folio mayor, y, aunque con escasa iluminación, es muy interesante por el estilo de su miniado. Son las «Glosas a la Biblia», del maestro teólogo Nicolás de Lyra (franciscano fallecido en 1351, que hizo estudios hebreos para entender el texto originario de la Biblia), en ejemplar

mandado hacer por el arcediano de Cornado en la Catedral de Santiago de Compostela, Pedro Afán de Ribera, en la decena de 1430 a 1440. Están adornados los códices con dibujos en colores y oro, muchas letras capitales caligrafiadas y polícromas, y algunas viñetas en estilo gótico del norte, cándidas y rudas, siendo también endeble el colorido. Contrastan las viñetas con las miniaturas de las letras capitales y las iniciales, con el notable dorado sobre aparejo que se conserva limpio y brillante, y con la hermosura de la letra del texto.

VIÑETA DE «GLOSAS DE LA BIBLIA»
(En la Bibliot. de la Universidad). (Fotog. del Labor. de Arte).

El adjunto grabado y el de la página siguiente son reproducciones de dos de las más interesantes viñetas. La del primero se halla al fin del segundo tercio del tomo II, y representa al Padre Eterno con el mundo crucífero en su izquierda y el cetro flordelisado en su diestra, sobre el Templo que se halla en el bosque del mundo, y entre dos serafines al estilo hebreo, de cuyas colas salen manos y piernas. El segundo grabado se encuentra al principio del tomo III, y en él se ve al Eterno en trono sobre nubes, con mundo

crucífero y cetro flordelisado, debajo cuatro serafines hebreos y el círculo del mundo, todo ello rodeado de greca rectangular.

El tomo I escrito por Pedro Gallico, con letra alemana redondeada al gusto español; el tomo II por Pedro de Francia, con la misma letra; el tomo III por Jacobo Parisiense, con la misma letra y en Sevilla; el IV con letra más redondeada, sin decir quien lo escribió; y el V con letra cursiva gótica y tampoco declara al autor. Como se ve, los calígrafos eran franceses por sus nombres, y también lo serían los miniaturistas, a juzgar por los cetros flordelisados que aparecen en las figuras del Eterno.

VIÑETA DE «GLOSAS DE LA BIBLIA»
(En la Bibliot. de la Universidad). (Fotog. del Labor. de Arte).

De entre los misales que guarda la Capitular y Colombina, mencionaremos tres que se supone sean de fines del siglo XV. Es el primero de éstos el *Hispalense Cartujano*, de 25 por 34, con restos de la cubierta primitiva: de rica ornamentación y bello colorido, iniciales con adornos, letras doradas sobre fondos de colores, y varias viñetas, que presentan rasgos renacentistas.

Como todos los misales ciertamente *hispalenses*, en éste hay ciertos usos y costumbres antiguos, peculiares de la Iglesia de Sevilla, desde el siglo XIII hasta el XVI, heredadas del Breviario Gótico-Isidoriano, que luégo se llamó Mozárabe, porque fué la liturgia vigente entre los cristianos durante la dominación sarracena.

El *misal llamado de Mendoza.*—Notable manuscrito en pergaminos, de 23 centímetros de ancho por 32 de altura, encuadernado en tabla forrada de piel con dibujos de relieve estampados, flores, letras y leones, rodeados de orla ondulante de hojas y frutos, encuadernación que parece moderna a Passavant. El libro perteneció al arzobispo de Sevilla don Diego Hurtado de Mendoza. El secretario de la Comisión Provincial de Monumentos, don Claudio Boutelou y Soldevilla, opinó que el misal es del siglo XV, aunque en el centro de la primera hoja, en letra posterior al libro, se diga en inscripción latina siglo XIV (1). Posteriormente el mismo Boutelou (2) confirmó su opinión de que el misal es de período de transición de fines del siglo XV, y observó «la manera de pintar suelta y libre que tan peculiar es de nuestra Escuela, sistema más congenial para los sevillanos, y que, en vez del pulimento que ofrecen las superficies en otros países, a nuestros pintores, en general, ha agradado más que se perciba algo del rastro del color, porque éste es un principio de espontaneidad.» El crítico alemán Passavant dijo (3): que el misal «contiene insignes miniaturas en las que se reconoce la influencia de la escuela de Van Eyck, en especial en el modo de tratar los paños y algo también la arquitectura, si bien en ésta frecuentemente encontramos propiedad española, cualidad que se determina enteramente en las cabezas que son de tipo nacional.» Y repitiendo el francés Lefort (4): que, algunas de las hermosas miniaturas del misal de Mendoza manifiestan el carácter de la escuela de Van Eyck, agrega que «ciertos detalles de arquitectura, de trajes, de fisonomías, y un colorido más oscuro en la ejecución de las carnes, y, en general, más caliente que en las miniaturas flamencas, prueban

(1) Páginas 3 à 10 del tomo III de la *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, 1871.

(2) Artículo «Códices ilustrados de la Biblioteca Colombina,» en el tomo I del *Museo español de antigüedades*, Madrid, 1872.

(3) *El arte cristiano en España*, traducción de Boutelou, Sevilla, 1877.

(4) *La pintura española*, traducción, Madrid, 1894.

que el artista que las hizo era español, o, al menos, que habitaba en España.»

El Calvario del misal de Mendoza
(En la Colombina).

La viñeta del Calvario que tiene este códice la reproducimos comprendiendo el zócalo con otras pequeñas viñe-

CRUCIFIXIÓN DE OTRO MISAL DEL XV
(En la Colombina).

tas de la Piedad o Cristo difunto en las faldas de la Virgen, y el Entierro de Cristo. Al ocuparse de esta miniatura dice

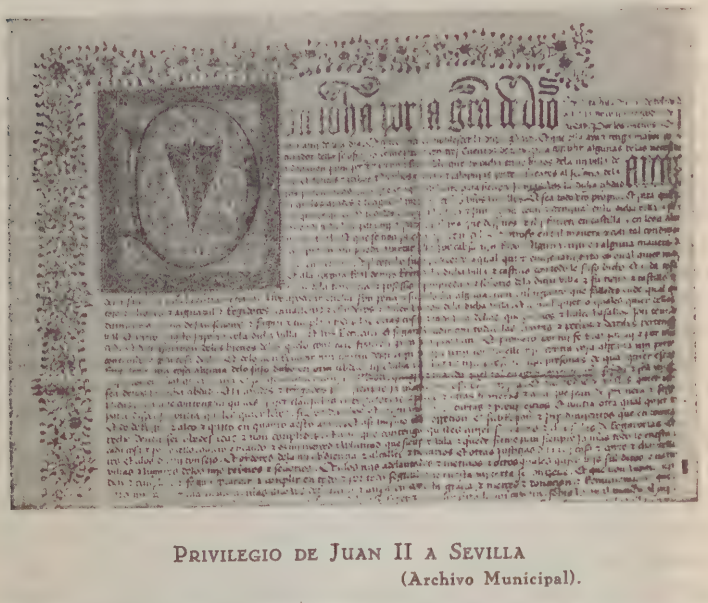
Passavant: «El rico marco de arquitectura germánica contiene las estatuas de los Evangelistas, y los remates del tabernáculo están hechos en el estilo peculiar de España. Las cabezas de las mujeres, bonitas en general, tienen un marcado carácter español y el juego de las ropas recuerda el de la escuela francesa bajo la inffuencia de Van Eyck.» Estimamos son curiosas las observaciones que hacemos: ha quedado sin inscripción, quizá por olvido, la filacteria que sostienen los dos sacerdotes hebreos, que se hallan en las enjutas del arco conopial; sobre los dos ladrones crucificados hay dos geniecillos o duendes, el de la izquierda del observador, sobre la cabeza del bueno Dimas, es bello, tranquilo, con los brazos cruzados sobre el pecho y está sostenido por un ángel, el de la derecha, empujando la espalda del malo Gestas, es feo, contrahecho, con los brazos extendidos y se halla sujeto por las manos de un monstruo ennegrecido.

Otro misal, que unos llaman también de Mendoza y que Passavant atribuyó equivocadamente al cardenal Jiménez de Cisneros, se acerca al estilo italiano. Contiene varias miniaturas pequeñas, y una grande con la Crucifixión, que reproducimos en la página 160. «Los caracteres son muy pronunciados, los tipos españoles y los contornos duros y de color oscuro. La orla está formada de follaje y de dados o cubos, notándose frecuentemente tonos muy agudos en el color.» Se observa en la mano del centurión una filacteria semejante a la del grabado del pontifical del siglo XIV; sobre la cruz aparece el Eterno bendiciendo al Hijo, dentro de un arco luminoso con orla de alas de serafines; en los medallones de las esquinas del rectángulo de dados, los símbolos de los evangelistas; la orla de follaje, entre el cual hay ángeles vestidos orantes, es de dibujo delicado y con filigranas.

PRIVILEGIOS Y CARTAS EN PERGAMINOS

Ya dijimos que del XV existen en los archivos de la Catedral y del Ayuntamiento no pocos ejemplares, interesantes y bien hechos, de cartas y cédulas regias. Como un ejemplo, caligráfico principalmente, citamos el Privilegio en vitela de Juan II dando a Sevilla el dominio de la villa de Arcos con su término, y firmado en Madrid el día 2 de

julio de 1435. Se ve la inicial D, cuyo dorado sobre aparejo está deteriorado, caso raro en las buenas miniaturas de



PRIVILEGIO DE JUAN II A SEVILLA
(Archivo Municipal).

los siglos XV y XVI; el hueco de la inicial está rodeado y relleno de filigrana caligrafíada, más en el ángulo hay orla polícroma de tallos ondulados y espirales con hojitas y flores, dibujos influidos por el gusto mudéjar.

LOS LIBROS DE CORO DE LA CATEDRAL

Importancia de la colección. —Se repite, desde que lo escribió Sentenach, que esta notable colección cuenta con más de 200 libros, y de ellos 106 los que hoy aparecen con ornamentación. Muchos de estos libros, para el facistol del Coro, están algo deteriorados por el uso, resultando difícil el manejo de volúmenes de tan gran tamaño. En la sala ante-Cabildo de la Catedral, en amplias vitrinas, están expuestos varios libros de los mejor iluminados. Todos contienen multitud de miniaturas polícromas y doradas, orlas, iniciales, títulos, variados y prolijos dibujos, viñetas con asuntos religiosos y pasajes bíblicos. Como dijo Passavant,

la dicha colección de libros «proporciona datos para formar una idea total bastante completa del arte de la pintura de parte del Mediodía de España.»

Bibliografía publicada.—Conformando con este juicio, el mismo director del Museo de Francfort (1), por vez primera estudió conjuntamente el carácter artístico de aquellos libros, señalando en varios de ellos las influencias de las escuelas extranjeras, diciendo de los de principios del XV que tienen «miniaturas de asuntos bíblicos que recuerdan todavía la escuela de Giotto, especialmente en las ropas», y repitió los nombres de los miniaturistas sevillanos del XVI que tenía consignados Ceán Bermúdez.—Años después, don Narciso Sentenach Cabañas (2), utilizó las notas de Passavant y amplió y ordenó el estudio histórico de la miniatura en dichos libros, pudiendo reunirse su doctrina en los siguientes términos: en el siglo XV se hicieron orlas y letras en Sevilla con riqueza de trazado, pero poco fino, pretendiendo recordar el estilo románico, mas para hacer mejor las viñetas fué llamado a fines del siglo un miniaturista italiano, que «trajo un estilo derivado del de Fra Angélico, con ciertas influencias neerlandesas, entonces sensibles en Italia, y con algunos recuerdos bizantinos.» Los sevillanos aprendieron el arte italiano y le imprimieron el gusto eyckiano, al que estaban acostumbrados; otros libros, muy pocos, se hicieron con gusto francés; sucedió la confusión de las escuelas importadas en los principios del XVI, y continuó el Renacimiento puro, y el esplendor del estilo rafaelesco en pinturas admirables. Después comenzó la decadencia en el XVIII.—Casi al mismo tiempo del estudio de Sentenach, fué hecho otro por los señores don Claudio Boutelou Soldevilla, académico, y don Adolfo Fernández Casanova, arquitecto, y clasificaron en varios grupos los libros de Coro de la Catedral, los cuales mencionaremos luégo (3).—Don José Gestoso y Pérez (4) reunió las observaciones y las clasificaciones de los cuatro peritos nombrados en este párrafo, y amplió los nombres de los miniaturistas

---

(1) Páginas 173 a 180 de su libro *El arte cristiano en España*, traducción de Boutelou, Sevilla, 1877.

(2) En su libro *La pintura en Sevilla*, 1885.

(3) En *Boletín de la Academia de san Fernando*, Madrid, 1884.

(4) Páginas 245 a 258 del tomo II de su *Sevilla monumental y artística*, 1890. Y páginas 317 a 323 del tomo I del *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1899.

conocidos con otros que vió citados en las cuentas de los libros de Fábrica de la Catedral. En 1909, el canónigo lectoral don Juan Francisco Muñoz y Pabón hizo un inventario de los libros de Coro entonces existentes; poco tiempo después que hizo la requisa de cuadros del Templo la Comisión de que hablamos en la página 10 de este libro. Una Comisión consignó luégo (1) la clasificación de los señores Boutelou y Casanova y publicó varios grabados con arreglo a la misma. Desde diciembre de 1925 a junio de 1926, los auxiliares del Laboratorio fotográfico de Arte, de nuestra Universidad, don José y don Antonio González Nandín y don Miguel Bago Quintanilla, hicieron una notable colección de negativos, que puede marcarse en unos 1.500, de tres tamaños, de las viñetas, orlas e iniciales de los dichos libros. Y en la actualidad está realizando otro estudio de los libros corales el catedrático de Arte Colonial y subdirector del Laboratorio de la Universidad, don Diego Angulo e Iñiguez.

Clasificación de los libros. Los repetidos señores Boutelou y Casanova dividen los libros de Coro de la Catedral en cuatro grupos. Grupo 1.º Siglos XV y XVI. Escuelas góticas, con tres secciones: influencias italianas del XIV, especialmente de Giotto, y del XV; influencias francesas del norte, del XV; estilo de Van Eyck, del XV y del XVI. Grupo 2.º Siglos XV y XVI. Libros mudéjares o libretes: estilo sevillano, muy importante por su significación y su singularidad. Grupo 3.º Siglo XVI. Transición entre la manera hispano-germana influenciada por Van Eyck, y el Renacimiento. Grupo 4.º Siglos XVI y XVII. Renacimiento caracterizado: advirtiéndose que todavía en los comienzos del XVII los miniaturistas sevillanos siguieron usando los motivos góticos.

Discrepancias de los peritos. Entre las coincidencias y conformidades de los peritos anteriormente nombrados existen discrepancias, que originan casos de ser clasificados unos mismos libros en diferentes secciones y épocas. No nos extrañan las diferentes apreciaciones, pues entendemos que las explican las causas siguientes: los libros son numerosos y mayor la variedad de sus dibujos y miniaturas, que determinan multiplicadas semejanzas de elementos y de

(1) En el *Catálogo de la Exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo*, Sevilla, 1923.

composiciones; se necesita dedicar mucho tiempo y grande espacio para estudiar analítica y comparativamente cada uno de los libros y de sus pinturas respectivas; cada perito ha examinado unos cuantos libros y no siempre los mismos que los demás; la numeración general de los libros no es correlativa con la sucesión de estilos y de años, sino que está revuelta. Véanse a continuación ejemplos de las discrepancias mencionadas:

Libro número 4: es colocado por el Catálogo de arte retrospectivo en el grupo de influencias de las escuelas italianas del XIV, especialmente de Giotto, y principios del XV; juzgado como perteneciente al estilo de Van Eyck por los señores Sentenach y Gestoso.

Libro número 9: para el Catálogo es de Renacimiento puro; para Gestoso es decadente del siglo XVII; para Passavant es del XVIII.

Libro número 28: incluido por el Catálogo en el estilo de Van Eyck, en el XV; considerado por Gestoso en la decadencia del XVIII.

Libro número 33: Passavant lo estima de estilo Van Eyck del XV; Sentenach, Gestoso y el Catálogo como de transición entre la manera hispano-germana, influenciada por Van Eyck, y el Renacimiento en el XVI.

Libro número 36: para Gestoso, de las influencias italianas del XIV y del XV; para Sentenach, de Renacimiento pleno.

Libro número 60: El Catálogo lo incluye en las escuelas italianas del XIV y del XV; Sentenach lo juzga con tendencias eyckianas.

Libro número 65: considerado por Passavant como perteneciente al grupo de influencias italianas del XV; el Catálogo lo clasifica como de estilo de Van Eyck, del XV; Sentenach lo juzga en la transición de influencia de Van Eyck y el Renacimiento en el XVI; Gestoso estima que es de Renacimiento puro.

Libro número 78: para Sentenach es de las escuelas italianas del XIV y del XV; para Gestoso pertenece a las influencias francesas del norte en el XV.

Libro número 89: considerado por Passavant y Gestoso en las influencias italianas del XIV y del XV; por Sentenach en la influencia de Van Eyck en el XV.

LIBROS DE CORO

PERTENECIENTES A LOS GRUPOS 1.° Y 2.°

Indicación crítica.—En 1877, el señor Boutelou, anotando al señor Passavant, dijo: «he examinado en varias oca-

siones las preciosas miniaturas que contienen estos libros, confirmándome el estudio de muchos en la opinión de que en Sevilla dominó en el arte, a fines del siglo XIV y principios del XV, el espíritu de las escuelas italianas, muy especialmente el de Giotto, viéndose este mismo carácter en las pinturas murales de san Isidoro del Campo.» Esta indicación de la semejanza con los frescos del exmonasterio de Santiponce la recogió y la confirmó el señor Sentenach en 1885, diciendo: los libros 1, 18, 48, 49, 53, 60, 63, 70, 75, 89, son de miniaturistas sevillanos, «viéndose en ellos imágenes de una identidad perfecta con los de los frescos de Santiponce, de donde a nuestro parecer traen su origen, explicándose así su carácter italiano unido a sus tendencias eyckianas. Posible es hasta que el mismo artista que ejecutó las miniaturas fuera después encargado de pintar los frescos, pues algunas figuras de éstos están literalmente copiadas de aquéllos, como sucede con las del 48.»—Aquí recordamos lo que expusimos en las páginas 23 y 24 acerca del carácter y la época de estos frescos, en acuerdo con la mentada indicación crítica.—El señor Angulo Iñiguez (1), estudiando la labor de un miniaturista vigoroso, «un tanto ecléctico, en el que se funden las fórmulas del norte con ecos de Italia ya algo lejanos», y a quien llama «maestro de los cipreses», por la afición a decorar los fondos de sus viñetas con esos árboles, y estimando, hasta nuevos estudios, que el anónimo miniaturista puede ser Pedro de Toledo, del que hay referencia documental de 1434, o tal vez Nicolás Gómez, confirma la opinión de los señores Boutelou y Sentenach, y supone una escuela en la primera mitad del XV que minió muchos libros corales de la Catedral e hizo las pinturas murales de san Isidoro del Campo.

Grupo 1.º Siglos XV y XVI.—De influencias italianas del siglo XIV, especialmente el estilo de Giotto, y del XV.—Reuniendo las citas de los peritos, señálanse como libros pertenecientes a estas influencias los números 12, 29, 30, 44, 45, 52, 55, 58, 60, 66, 72, 77, 81, 89.—Como ejemplos incluimos los grabados siguientes:

(1) Artículo *La miniatura en Sevilla (1434)*, en el tomo IV del *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1928, páginas 65 a 96, con grabados.

Libro 12, folio 15, letra inicial E,
con la viñeta que representa la venida del Espíritu Santo.

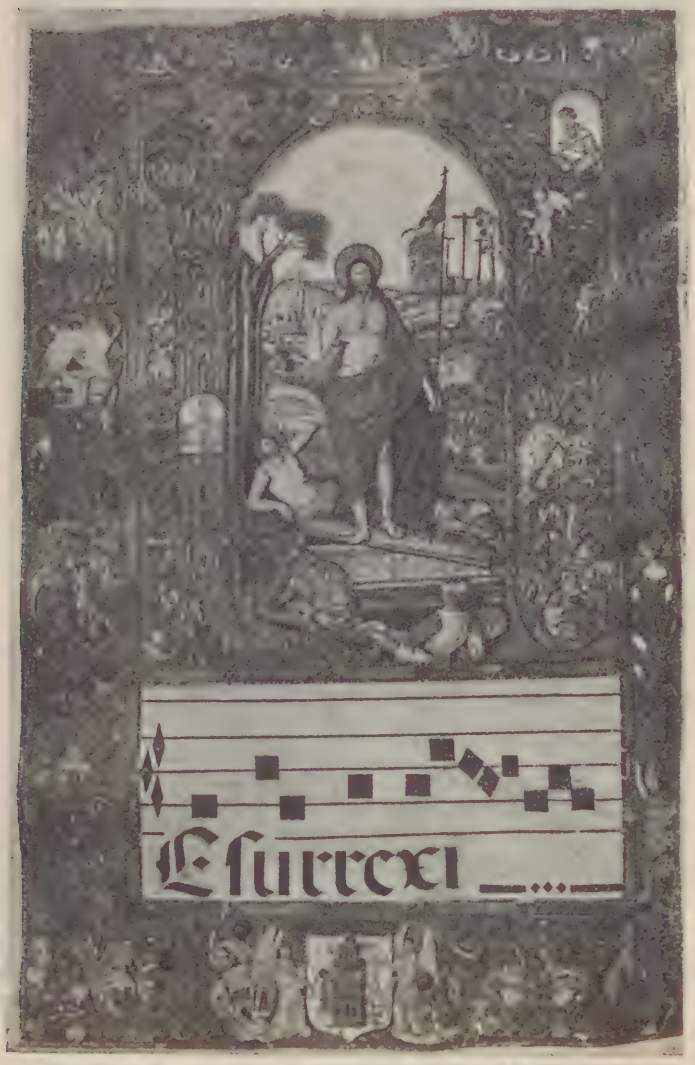
Libro 55, folio 10, letra inicial C, que representa La Cena.

Libro 60, folio 21, letra inicial P, con el Nacimiento.

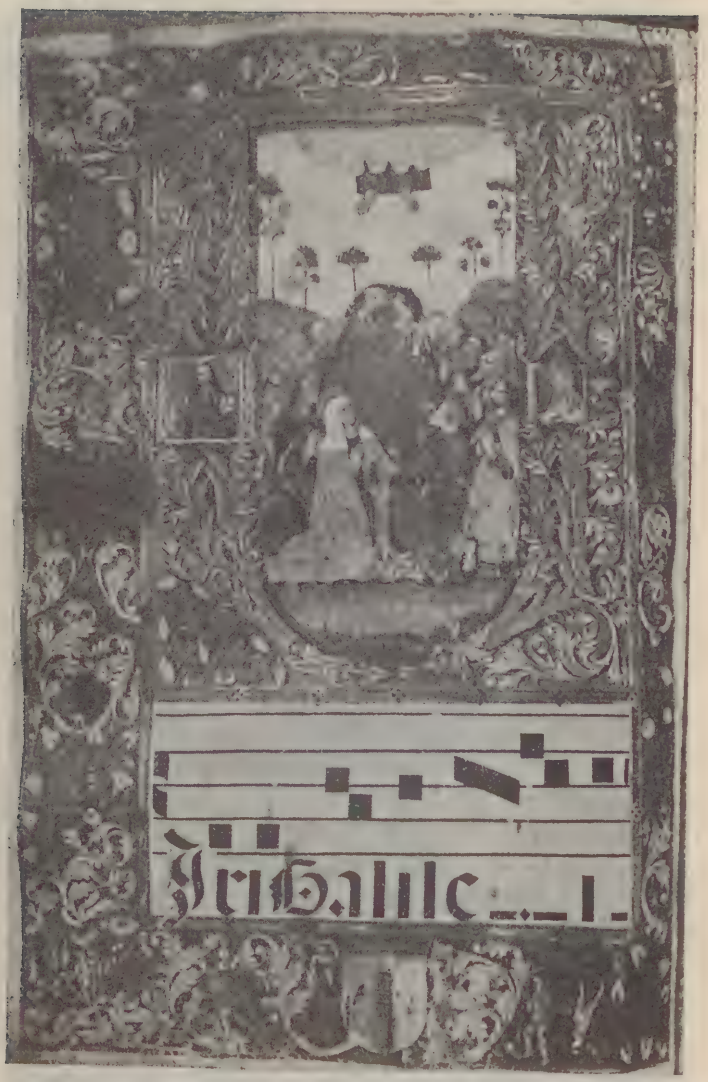
LIBRO 60, FOLIO 37, LETRA INICIAL E, CON LA ADORACIÓN DE LOS REYES.

De influencias francesas del norte, del XV.—Los peritos Sentenach y Gestoso, con diferencia del último número de los que citamos, como ejemplos señalan los libros números 46, 50, 73, 78.

De influencia del estilo de Van Eyck, del XV y del XVI. — Reuniendo las anotaciones de los peritos, citamos los libros 4, 18, 28, 48, 63, 65, 69. — Ejemplos los siguientes grabados:



LIBRO 4, FOLIO 1, LETRA INICIAL R, QUE REPRESENTA LA RESURRECCIÓN.



LIBRO 65, FOLIO 16, LETRA INICIAL U, CON LA ASCENSIÓN
(Pintura de Andrés Pérez, 1550;
con desconchados en la extremidad del montecillo central y en la cartela inferior
del dibujo de la Torre, lado derecho del lector).

Grupo 2.º Siglos XV y XVI.—Libros mudejares.—Llamados libretes por su menor tamaño, son interesantes como estilo sevillano y singulares por su carácter mudéjar; no tienen figuras animadas ni viñetas, son, como Sentenach marcó y repitió Gestoso, primorosos dibujos de letras iniciales y de lacerías mudejares, combinadas con fantasías plateresca s. Ambos peritos, con dos diferencias, convienen en citar como pertenecientes a este grupo los números 2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 35, 39, 76, 82, 88. Del examen que hizo del 13, lacerías en azul, rojo y negro, sobre fondo blanco, el señor Passavant estimó que era uno de los libretes más antiguos del siglo XV.—Como ejemplo de los libretes mudejares el grabado adjunto.

LIBRETE 2, FOLIO 1, LETRA S.

Observación curiosa.—Frecuentemente, en medallones de la parte inferior de las orlas de las hojas, se ve la Giralda representada como entonces estaba, después de la caída de las bolas de bronce musulmanas en 1356, y antes del estado actual que se concluyó en 1568 (1).

(1) Véase la página 51 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

SIGLO XVI: EL RENACIMIENTO

Es época del florecimiento de la Miniatura: la sevillana alcanza su mayor esplendor, influyendo principalmente el renacimiento italiano y luciendo la ornamentación la riqueza del arte plateresco, con una ejecución esmerada. De *los iluminadores* de aquellos días se conocen algunos nombres, merced a las investigaciones de los eruditos Ceán Bermúdez y Gestoso: unos ocho nombres pertenecientes al siglo XV, entre ellos el de la artista Isabel Fernández, siendo citados varias veces Nicolás Gómez y Alonso de Valdés; y unos veinte nombres del siglo XVI, entre ellos una monja de santa Paula, cuyo nombre no consta, siendo citados varias veces Andrés Gutiérrez y Melchor Riquelme, y los Orta, padre e hijos, que iluminaron muchos libros de la Catedral, resultando el más distinguido de ellos el llamado Diego, que trabajó mucho.

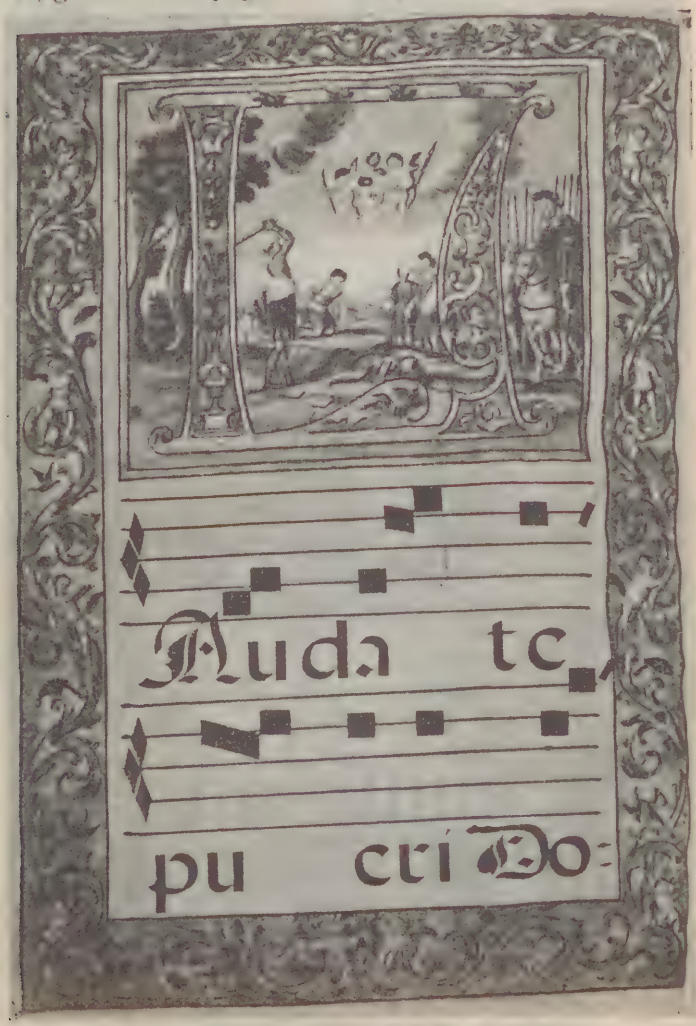
LIBROS DE CORO PERTENECIENTES A LOS GRUPOS 3.º Y 4.º

Grupo 3.º Siglo XVI.—Transición entre la manera hispano-germana influenciada por Van-Eyck, y el Renacimiento.—Señálanse por los examinadores los libros 33, 41, 51.—Como ejemplo, el grabado de la página siguiente. En su vista, pregunta el Catálogo si es de manos de Pedro de Palma, en 1521.

LIBRO 33, FOLIO 26, LETRA INICIAL G.
ENTREVISTA DE LOS SANTOS JOAQUÍN Y ANA.

Grupo 4.º Siglos XVI y XVII. Renacimiento caracterizado. —Los libros pertenecientes a este grupo son los más numerosos y los mejores en el arte de la Miniatura. Enumeran los peritos los libros 17, 25, 32, 34, 37, 38, 47, 51, 57,

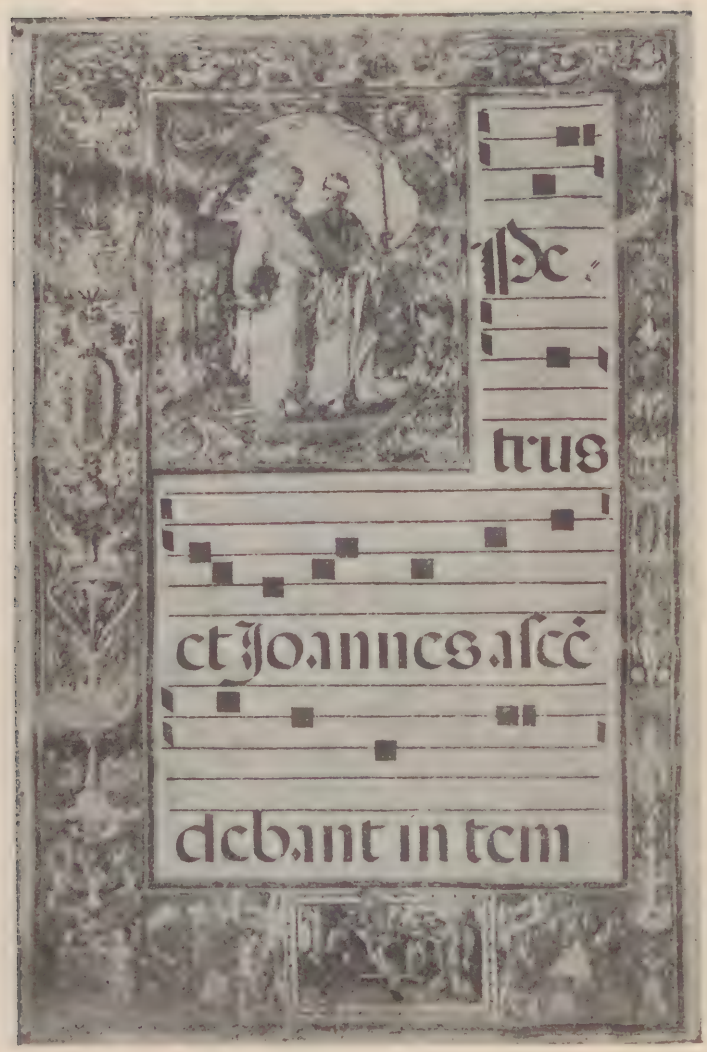
59, 61, 62, 64, 67, 80, 83, 85.—Consignamos como ejemplos, grabados de páginas de cinco libros.



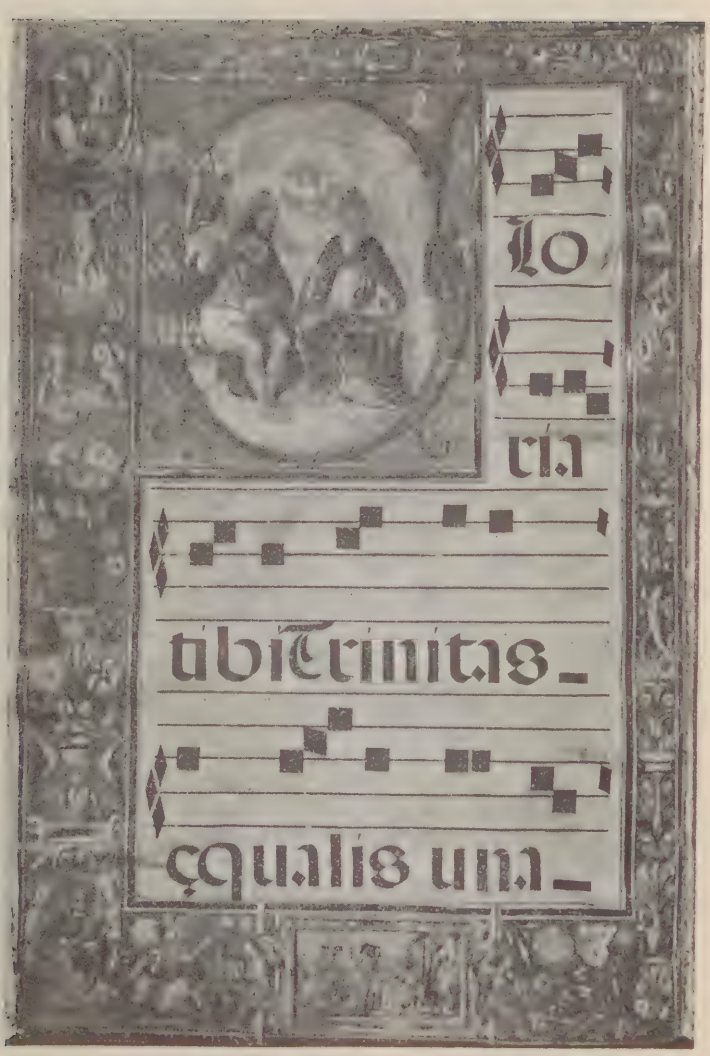
LIBRO 57, FOLIO 62, LETRA INICIAL L,
REPRESENTANDO EL MARTIRIO DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.

(Fot. del Labor. de Arte de la Universidad).

(Esta miniatura es de un dibujante endeble que está a mucha distancia de las delicadezas y el arte plateresco de las demás siguientes).

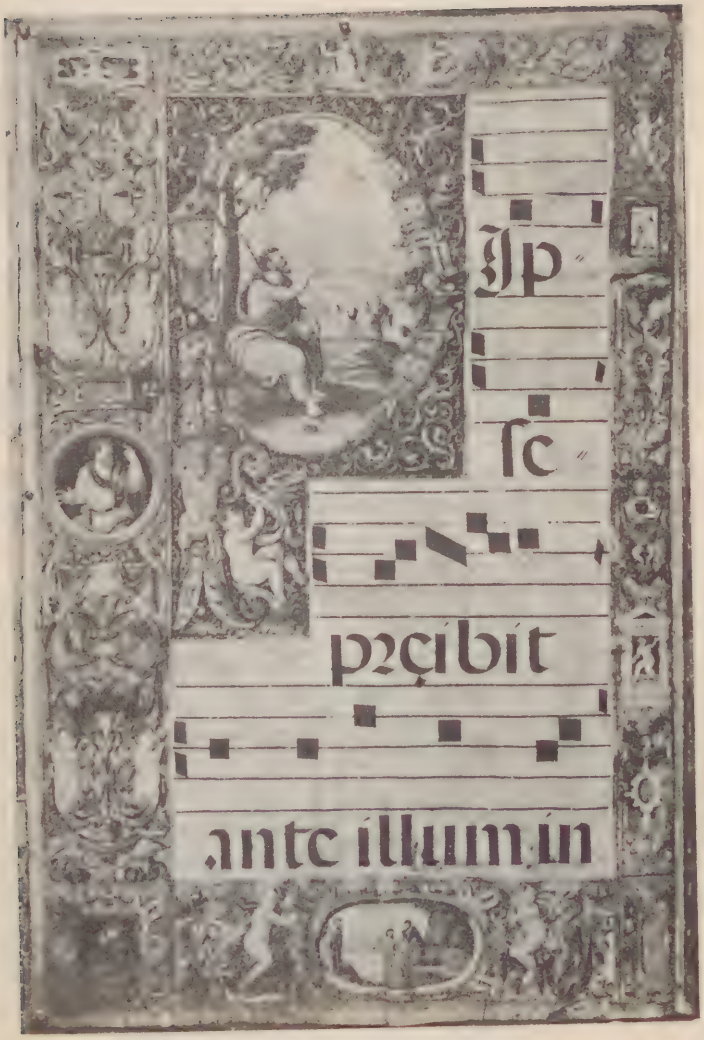


LIBRO 59, FOLIO 1 VUELTO, LETRA INICIAL B,
CON LOS SANTOS PEDRO Y JUAN.
(Miniatura con desconchados, hecha por Diego de Orta en 1555).



LIBRO 62, FOLIO 1, LETRA INICIAL G, CON LA TRINIDAD.

(El autor fué Andrés Ramírez).



LIBRO 64, FOLIO 1, LETRA INICIAL P, CON SAN JUAN BAUTISTA.
(Autor, Diego de Orta, en 1567).

LIBRO 67, FOLIO 1, LETRA INICIAL A, CON SANTIAGO.

Observación curiosa.—Nótase en el centro de la orla inferior, del grabado de la página 175, con la entrevista de los santos Joaquín y Ana, una viñeta con dos Giraldas iguales y en medio de ellas una jarra con azucenas. Trátase del escudo del Cabildo Catedral: primeramente, el campo o

cartela del escudo sostenido por ángeles, con la torre mayor, luégo Giralda, en el estado que señalamos en la observación de la página 173; siguió la modificación de duplicar la torre y jarra de azucenas, con el dibujo mismo del estado siguiente a la caída de las bolas, según el dicho dibujo de la página 175; y ya en el siglo XVII se puso la Giralda entre dos jarras con azucenas, como hoy continúa.

CÓDICES DEL ARCHIVO MUNICIPAL

Tumbo de privilegios.—Códice en pergamino con copia de los privilegios dados por los reyes, desde Fernando III en 1252 a Pedro I en 1351, encuadernación con labores de gusto mudéjar y la torre musulmana: bella escritura con tintas escarlata y negra, orlas e iniciales miniadas en estilo Renacimiento, por Nicolás de Monguya en 1508.

Ordenanzas de la Alhóndiga de Sevilla, con otras disposiciones relativas, desde 1478 a 1568. Códice en pergaminos, iluminados abundantemente con preciosas orlas e iniciales de gusto plateresco.

Cédula de Carlos I, en 16 de julio de 1549, resolviendo las competencias en las causas civiles y criminales entre Sevilla y Granada. Dos hojas en vitelas: anverso de la primera hoja, bajo arco grecorromano con entradas laterales y esculturas de ornato, la figura del Emperador sentado en trono con el mundo y el cetro en las manos, debajo a la izquierda y en letra inicial el escudo de Sevilla, y a la derecha el escudo nacional; bajo el escrito una vista de Sevilla y su paisaje de fantasía, con las santas Justa y Rufina; la mitad alta del dorso de la hoja, con notables orlas miniadas de ornatos dorados sobre fondo azul, «del más puro estilo grutesco», dice Sentenach.

Cédula de Felipe II, en 4 de agosto de 1570, vendiendo a Sevilla las villas de Constantina, Sanlúcar la Mayor, Escacena y el Campo de Tejada. Códice de varias hojas de pergamino. La primera plana es una hermosa miniatura: las cuatro bandas de orlas con ornamentación de flores y hojas, cintas y dos rosetones, en la cabeza dos viñetas con las santas Justa y Rufina, que tienen en las manos la Ciudad en tamaño muy pequeño, en la otra viñeta el martirio de san Hermenegildo, y en el centro el escudo nacional; en la letra inicial D el retrato destocado del monarca, pintado al

Cédula de Felipe II, de 4 agosto 1570.

(Archivo Municipal).

óleo con armadura y bastón de mando, pintura atribuida «a Ticiano o a Pantoja, por su ejecución prodigiosa», dice Sentenach; en la banda inferior se ve el escudo de Sevilla

rodeado de corona con flores, frutos y cintas.—(En el dosel verde de san Fernando, del escudo inferior, hay algunos pequeños desconchados de pintura; en la nariz y parte del rostro del busto de Felipe II hay un desconchado grande, que se ha tratado de restaurar, sin haberse decidido todavía; en la banda superior de la orla hay dos arrugas del pergamino).

Otras *dos cédulas de Felipe II,* en 23 de diciembre de 1570 y en 9 de octubre de 1573: códices de treinta y una y de treinta hojas respectivamente, con las primeras planas iluminadas, muy semejantes a la anterior y de la misma mano miniaturista.

MINIATURAS EN ARCHIVOS PARTICULARES

Elevada es en Sevilla la cantidad de ejecutorias y cartas de hidalguía, informaciones de limpieza de sangre, privilegios de concesiones, árboles genealógicos, títulos de nobleza, despachos y certificaciones de armas, y otros documentos, que conservan los archivos familiares; numerosos códices costosamente encuadernados y primorosamente escritos y miniados con orlas, iniciales, escudos, viñetas, retratos y hermosos cuadros que llenan las planas. De tal riqueza, y por vez primera, reunió y publicó una lista de cincuenta y seis ejemplares el repetidamente citado *Catálogo* (1), correspondientes veintitrés de ellos al siglo XVI, veintidós al XVII y once al XVIII. De los primeros insertamos los tres siguientes ejemplos.

Ejecutoria de posesión, a favor de don Luis de Quintanilla, Alcalde mayor de Carmona, dada en 1 de septiembre 1573. Son cincuenta y ocho hojas de pergaminos. El grabado de la página siguiente reproduce las hermosas miniaturas de las planas tercera y cuarta, de 20 centímetros de ancho por 30 de altura: entre orlas plateresca de flores un calvario, debajo los tatarabuelos y los bisabuelos del interesado y sus armas, y cartela con el nombre del rey *don Philipi;* orlas semejantes y la Virgen con el Niño, debajo los abuelos y los padres del interesado y sus armas respectivas, y en la cartela la frase *por la Gracia.* Colgando de cordón de seda el sello real de plomo. (Propiedad de don Miguel Bago y Quintanilla).

1 *Catálogo de la Exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo.* Sevilla, 1923.

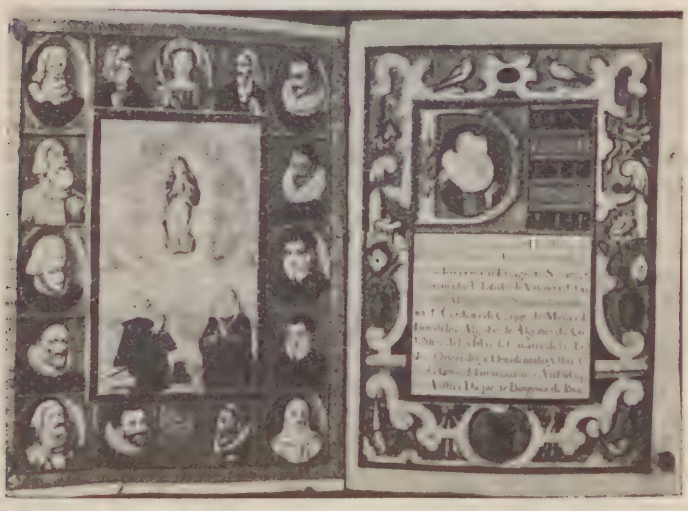
EJECUTORIA DE POSESIÓN DE DON LUIS DE QUINTANILLA.

Carta ejecutoria de hidalguía, a favor del sevillano don Miguel Martínez de Jáuregui, en 20 de noviembre de 1581. Cincuenta y siete folios de pergaminos, de 20 centímetros de ancho por 30 de altura. Reproduce el primero de los grabados, insertos en el folio 185 siguiente, las páginas tercera y cuarta: entierro de Cristo por Angeles, entre orlas plateresca, con los cuatro evangelistas en los ángulos y cartelas en los centros con los monogramas de Jesucristo; en la otra plana Santiago venciendo a los moros; en las cartelas inferiores títulos del rey Felipe II. (Propiedad de don Alvaro Pacheco y Rubio, marqués de Gandul).

Ejecutoria de hidalguía, a favor de don Alonso Moreno de Alva y su esposa, padres de don Bernabé Moreno de Vargas, historiador de Mérida (1), a 9 de noviembre de 1600. Son veintiocho folios de vitelas, de 22 centímetros de ancho por 32 de altura, con sello real de plomo, pendiente de hilos de seda. El grabado que insertamos en segundo lugar en la página siguiente, reproduce las páginas

(1) Y autor de los *Discursos de la Nobleza*, dice el Catálogo.

CARTA DE HIDALGUÍA A DON MIGUEL MARTÍNEZ DE JÁUREGUI.



EJECUTORIA DE HIDALGUÍA A DON ALONSO MORENO DE ALVA.

segunda y tercera, cuyas miniaturas de retratos son notables. En la página segunda la Concepción y los hidalgos al pie; orla de bustos entre leyendas latinas en marcos, siendo la del primer marco el versículo 1.º del capítulo IV del Libro de la Sabiduría de Salomón, y la del segundo marco alusiva a la piedad religiosa de los personajes retratados: los bustos son de santa Eulalia y los santos Pedro y Pablo en el centro de la cabecera, y doce retratos de los ascendientes de los hidalgos esposos. En la tercera página, con severa orla de arquitectura grecorromana, adornada sobriamente con pájaros y flores, y medallón inferior con escudo heráldico, tiene en la letra inicial el busto retrato del joven rey Felipe III. (Propiedad de don Miguel de Bago y Quintanilla).

SIGLO XVII: CONTINÚA LA MINIATURA

El primer tercio del siglo XVII es continuación del florecimiento de la miniatura, como lo prueban los dos grabados que reproducimos después. Mas, esta centuria, que contó a los grandes maestros y fué el apogeo de la gran Pintura, inició la decadencia de la iluminación de pergaminos y redujo el número de los miniaturistas en Sevilla, como en toda España.

Consérvanse ejemplares de privilegios en el Ayuntamiento y de libros de Coro en la Catedral. De los documentos de nobleza de los archivos particulares citaremos dos, que también han sido publicados en el Catálogo de 1923.

Ejecutoria, a petición de don Rodrigo Bernabé de Quintanilla, de Carmona, en 28 de junio de 1612. Códice de noventa hojas de pergaminos, de 22 centímetros de ancho por 31 de altura, con sello de plomo pendiente de cordones de seda. El grabado que reproducimos en la página 187 representa la primera plana: el Calvario y los interesados orando, dentro de una orla de gusto barroco. (Propiedad de don Antonio Quintanilla y Abaurrea, marqués de Carrión de los Céspedes).

Carta ejecutoria de hidalguía, de don Alonso Francos de Alcalá y su hijo, vecinos de Toledo, a 1.º de octubre de 1627. Ochenta y siete folios de pergaminos, de 22 centímetros de ancho por 32 de altura, más otro pergamino con el árbol genealógico, y sello pendiente de cordones de seda. El grabado de la página 188 reproduce las pla-

nas segunda y tercera, con miniaturas de renacimiento italiano: la Virgen con el Niño, bella pintura en marco y con orla

EJECUTORIA A DON RODRIGO BERNABÉ DE QUINTANILLA
(Fot. del Labor. de Arte).

primorosa, y el escudo familiar colocado en un frontis. (Propiedad de doña Pilar Turmo Benjumea, viuda de Turmo).

Dos vitelas.—En la colección de cuadros de los señores López Cepero existen dos vitelas de tamaño de media hoja: una de ellas representa a san Fernando y está firmada por Lucas Valdés; la otra, que por su ejecución se puede considerar también del mismo pintor, es una composición muy sevillana, presentando greca barroca con ángeles y escudos de castillos y leones, y en el centro un retablo con la Vir-

CARTA DE HIDALGUÍA A DON ALONSO FRANCOS DE ALCALÁ

gen de los Reyes, a los lados de cuerpo entero los santos arzobispos Leandro e Isidoro, y dos cabecitas que estimamos sean de las santas Justa y Rufina, bajo éstas las figuras de san Joaquín y santa Ana, y entre ellos un Niño Jesús bendiciendo, más abajo el rey san Fernando: solamente faltan la Virgen de la Hiniesta y san Hermenegildo para completar los patronos y figuras del blasón de Sevilla.

SIGLO XVIII: LA DECADENCIA

Aunque decadente la Miniatura, suelen hallarse «algunas obras que tienen valor e importancia, unas veces por su colorido, otras por su irreprochable dibujo y otras por ser trasunto fiel de costumbres y modalidades de aquellos tiempos.» Hay algunos libros de Coro en la Catedral, con miniaturas interesantes del siglo XVIII: los números 9, 10 y 28 ya fueron citados como ejemplos por los señores Passavant y Gestoso.

SIGLO XIX: REANIMACIÓN

Apenas si se hicieron miniaturas en pergaminos hasta el año 1877, no sólo continuando la decadencia anterior,

sino además estando casi olvidado este arte, reducido a algún título aislado, ya en la apropiada acuarela, ya en colores al óleo que aplicaba algún pintor, secando mucho los colores antes de aplicarlos al pergamino para evitar las manchas grasientas. También se recuerda al artista don José Roldán, director que fué de la Escuela de Bellas Artes, que en su juventud y a fines de la primera mitad del siglo, se dedicó a hacer celebrados retratos en miniatura sobre delgadas hojitas de marfil. No hemos podido comprobar lo que decía en 1844 Amador de los Ríos (1), elogiando los antiguos libros de Coro de la Catedral: «En estos últimos años se han pintado algunos a imitación de los antiguos; pero sin que tengan su mérito.»

REANIMACIÓN DE LA MINIATURA EN PERGAMINOS: DON JOAQUÍN GUICHOT Y PARODY

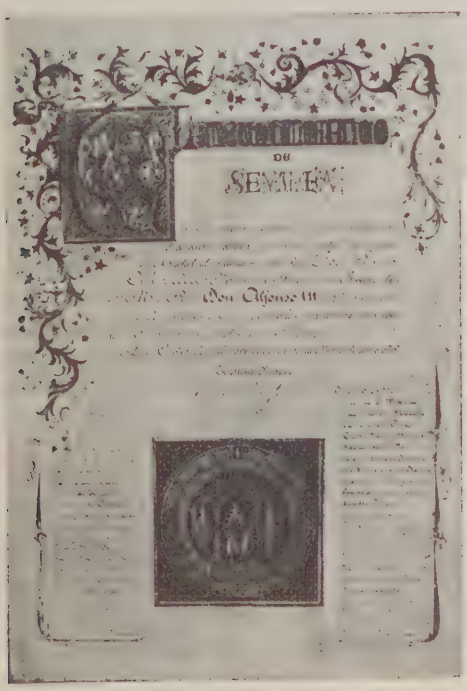
En olvido, pues, se hallaba el arte de la Miniatura en Sevilla cuando comenzó a cultivarla, a la acuarela y con hoja de oro bruñido, el profesor de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza e historiador de Andalucía y de Sevilla, mi inolvidable padre don Joaquín Guichot y Parody (2). De 1877 a 1902 hizo en pergaminos y vitelas, en policromía y dorado, veintiseis documentos, libros de varios folios, y la mayor parte en hojas aisladas y dobles, de la Diputación, del Ayuntamiento, de otros organismos sevillanos, mensajes a reyes y príncipes, felicitaciones a generales y ministros, presentes a alcaldes, honores a personalidades, títulos a nobles, pésames a familias, en los que renovó la manera y el gusto de los miniaturistas medievales y del renacimiento, inspirándose en sus trazados y en sus coloridos.

De aquella fecunda y artística labor, marcaremos como ejemplos los siguientes trabajos: – La *Felicitación* del Ayuntamiento a la infanta María de las Mercedes de Orleans, con motivo de su enlace con el rey Alfonso XII, 1877, miniada con orla, letras iniciales, leyendas y escudo de Sevilla, en oro y colores, iba «encerrada dentro de una magní-

(1) Página 111 de su libro *Sevilla pintoresca*, 1844.

(2) De sus miniaturas publicamos las noticias y los grabados correspondientes en las páginas 353 a 386, sección séptima, del volumen III, año 1913, de la edición en folio que hicimos con el título *Colección completa de las obras literarias y gráficas de don Joaquín Guichot y Parody*.

fica caja de oro, de peso de ochenta onzas, primorosamente cincelada, estilo del siglo XV, y metida en un elegante estuche de terciopelo color verde.»—El *Album* de mensajes de la Diputación a la misma Infanta y con el mismo motivo, contenía las felicitaciones de la Corporación y de las once cabezas de distritos de la Provincia, con el escudo de armas de cada una de ellas, orlas e iniciales en oro y colores, y fué presentado «en una hermosa bandeja de plata artísticamente fundida y cincelada, sobre un cojín rica y primorosamente bordado, obra toda hecha por artistas sevillanos.»—La *Felicitación* del Círculo Hispano-Ultramarino de Sevilla al general don Ramón Blanco por la pacificación de la isla de Cuba, 1881, miniada con emblemas, letra inicial, leyendas y adornos, «estaba rodeada de ancho marco de plata con alegorías militares perfectamente combinadas y admirablemente fundidas, cinceladas y grabadas. Coronaban el marco las armas reales de España rodeadas de trofeos guerreros y representaciones simbólicas de los mandos y cargos superiores que ejercía el general Blanco; y lo terminaba el escudo de las armas de Sevilla.»—El *Título* de hijo adoptivo de Sevilla a favor del ministro de Fomento don José Luis Albareda, en 1881, que reproducimos en el adjunto grabado, ostenta miniaturas copiadas de un privilegio dado a Sevilla por el rey Juan II,



TÍTULO A ALBAREDA.—Guichot y Parody.

en 9 de julio de 1435, cuyo original se conserva en el Archivo del Municipio.

Al ocuparse el periodista señor Allier (1) de la renovación del arte de la Miniatura en Sevilla por Guichot y Parody, refiriéndose principalmente al «Real Despacho de la Nobleza y Armas de los marqueses de san Marcial y de Gibaja», dijo: «se compone de treinta pergaminos, y hay en ellos sesenta y dos letras capitales de oro, plata y colores, sesenta orlas distintas, de una flora admirable por su variedad y espléndida por sus matices, siete escudos correspondientes a los siete apellidos principales de los ilustres cónyuges, y gran copia de rasgos, letras de principio de párrafo, números de encabezamiento de capítulo, todo admirablemente hecho y concluido. Trozos hay que parecen de un tapiz; detalles que sólo las buenas miniaturas pueden ofrecer.»

Otra labor de este orden de trabajos realizó el repetido catedrático y cronista de Sevilla, por los años 1875 a 1900: la *reproducción en facsímiles* de cuarenta y cuatro privilegios, cartas y donaciones, otorgados por los reyes a Sevilla y a particulares desde el año 1253 a 1353. Estos facsímiles, que se hallan en el Archivo Municipal, están hechos con rara habilidad y notable ejecución, a prueba de paciencia y de constancia, sobre papel grueso adecuado, a pluma y a la acuarela; facsímiles que facilitan la lectura de los originales, ya algunos casi ilegibles, y conservan algún más tiempo la vida de los mismos. La buena ejecución de los facsímiles, que producen la sensación de originales, se puede comprobar por su examen en el Archivo, y por los grabados publicados (2), y hechas las fotografías de los mismos facsímiles del señor Guichot y Parody; parecen los propios pergaminos originales, los cuales no todos pueden ser fotografiados, por las roturas, los alabeos y los desperfectos que les imprime la acción del tiempo y el abandono en que estuvieron en los siglos XVII y XVIII.

Cundió el ejemplo de Guichot y Parody, y a fines del siglo XIX otros dibujantes y calígrafos hicieron miniaturas

(1) En el diario *La Andalucía Moderna*, del 22 de noviembre de 1896.

(2) En el tomo III de la *Colección de obras de Guichot y Parody*, 1913, y en el *Catálogo de la exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo*, 1923.

semejantes, siguiendo la forma de las antiguas y en estilos gótico y renacentista, y el uso se extendió también a los artistas pintores, y varios de ellos produjeron miniaturas en acuarela y al óleo.

SIGLO XX: CONTINÚA LA REANIMACIÓN

En los primeros quince años del siglo se extendió en Sevilla la costumbre de felicitar y de honorar con títulos, cartas y mensajes escritos y miniados en vitelas a políticos, sabios, artistas, beneméritos, personalidades que se distinguían por sus obras y sus actos, y, consiguientemente, aumentó el número de miniaturistas profesionales y de ocasión entre los dibujantes y los artistas pintores.

De los dibujantes se dieron a conocer don José González de Eiris y don Antonio Márquez Castillo, y se distinguió favorablemente don Julio del Mazo y Franza. Este joven letrado, que reunió aptitudes para las letras y las bellas artes, estudió con fe la manera de poner el oro sobre aparejo de relieve en pergamino, como los hermosos dorados medievales, cuyo procedimiento se perdió en el siglo XVIII y es desconocido: Mazo, no pudiendo dar brillo al oro bruñido, según lo hizo Guichot y Parody, ensayó con varias sustancias gomosas y otras en polvo combinadas, logrando hacer ejemplares que parecían antiguos por el relieve y la brillantez bruñida de la hoja de oro; fallecido el señor Mazo, se ha perdido el procedimiento que adoptara.

Otros artistas continúan la producción miniada de títulos y de felicitaciones, en vitelas y en papeles de marquilla, aplicando ornamentaciones gótica y mudéjar, plateresca y barroca, y los más de ellos minian composiciones modernistas y de caprichosas fantasías.

OBRAS DE LOS ARTISTAS PINTORES

De dos importantes y de cooperación colectiva debemos hacer especial mención.

En octubre de 1906, la Maestranza de Caballería de Sevilla acordó hacer un presente a la reina Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII, como bienvenida en su primera visita a la Ciudad, y eligió la confección de un valioso álbum con miniaturas en pergaminos de los buenos pintores

sevillanos. Hecho el álbum fué entregado solemnemente en 6 de febrero de 1908, encerrado en estuche de piel de Rusia, «forrado por dentro de gamuza y con combinación a propósito para poder formar atril»: las tapas de terciopelo rojo, de 48 por 72 centímetros, con cantoneras y escudos de plata repujada, oxidada y con esmaltes, de estilo barroco, dibujo original hecho por el sevillano don Joaquín Gómez, y la platería y la encuadernación ejecutadas por los señores Masriera, joyeros de Barcelona (1).

MENSAJE DEL ÁLBUM.—Mazo.

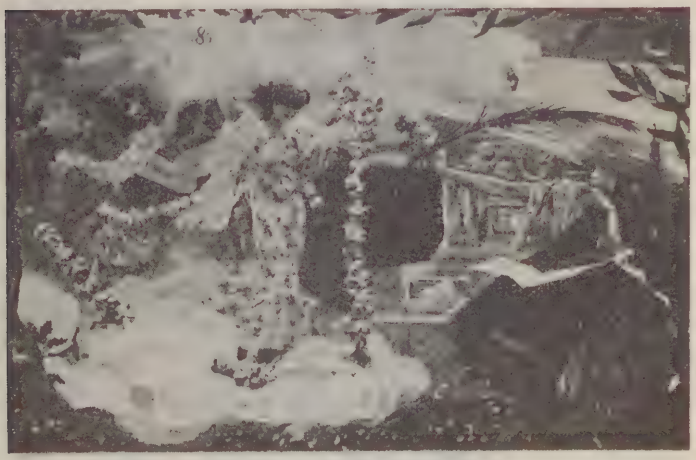
La hoja que contiene el mensaje fué miniada y escrita por Julio del Mazo y Franza. Polícroma y con dorado bruñido la miniatura; en la orla, mezcla caprichosa de elementos clásicos y de elementos barrocos, figuran los emblemas de los juegos de los maestrantes y de las justas y torneos, también aparecen en la cabecera los escudos de España y de Sevilla (este se-

(1) Datos completos en el libro *Historial de fiestas y donativos* de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, por don Pedro León y Manjón, Madrid, 1909.

gundo oscurecido por tener color antifotogénico), y en el extremo inferior el escudo de la Maestranza.

Después del Mensaje, fueron diez pinturas o láminas, hechas a la acuarela, excepto la tercera al óleo, que describiremos ordenadamente, porque fueron hermosas obras.

Es la primera la intitulada «Sevilla dió siempre luz y esplendor», por José Villegas Cordero. —Una alegoría de Sevilla, saliendo del sol del NOBDO las diosas del Arte y de la



SEVILLA DIÓ SIEMPRE LUZ Y ESPLENDOR.—Villegas.

Ciencia, de la Literatura y de la Poesía, de la Filosofía y de la Historia; en las hojas de un laurel oscuro, a la derecha del observador, nombres de ilustres sevillanos en los distintos órdenes de la cultura, al fondo un ara con el escudo de la Maestranza y en último término la Giralda.—Esta miniatura, de 68 centímetros de ancho por 44 de alto, expresa el estilo y la técnica de la pintura simbólica que adoptó Villegas en el último decenio de su vida.

La segunda representa las «Prácticas ecuestres», en el siglo XVI, de la nobleza y de la cofradía de san Hermenegildo, predecesora de la Maestranza, en el Toril de Tablada, de Sevilla, por Luis Jiménez Aranda.—Paisaje de la dehesa de Tablada con el Toril y vista panorámica de la Ciudad:

en la orla están las imágenes de la virgen del Rosario y de san Hermenegildo, patronos de la Maestranza.

Es la tercera lámina, con orla barroca y de colores secos, la de Nicolás Jiménez Alpériz, que representa la plaza de san Francisco, en el ángulo de la Audiencia, viéndose parte de la fachada antigua de las Casas Consistoriales, con colgaduras y gallardetes, rejoneando toros los maestrantes en las fiestas de la beatificación de san Fernando en 15 de junio de 1671, ante apiñada muchedumbre en balcones y suelos.

Fué original de Virgilio Mattoni de la Fuente la lámina cuarta de «Sevilla monumental y religiosa», en la que aparecen agrupados los principales monumentos en fantasía caprichosa, figurando los alminares de la Giralda y de san Marcos, la torre de don Fadrique, parte del Alcázar, Casa de Pilato, el palacio de san Telmo, y la parte de la Catedral con la puerta del Nacimiento o de san Miguel, entrando en ella la cofradía del Gran Poder.

Cañas reales en la plaza de san Francisco en 1729, viéndose la arena con los actores y el público, delante de la antigua fachada de arquerías del Ayuntamiento; con orla plateresca con atributos de la Maestranza, silla de jineta, cabezas y sortijas, entre otros. Es la quinta miniatura, de Andrés Parladé Heredia, Conde de Aguiar.

La sexta lámina, cuyo grabado incluimos en la página 129, se intitula «Triana en tarde nebulosa de 1907», reproduce un paisaje del río por la parte de Chapina, con orla imitando un frontispicio de rejería plateresca: última obra hecha por Emilio Sánchez Perrier en 7 de septiembre de 1907.

«Fiesta de toros en Sevilla hasta 1836» es la séptima: trozo de la plaza con el balcón principal o del Príncipe, colgado y con el retrato del rey, y asistencia de la Maestranza con uniforme, por José García Ramos.

Hizo la octava Ricardo López Cabrera, representando las obras benéficas de la Maestranza, o sean las fundaciones de las escuelas de la Macarena en 1892, y de la tienda-asilo de Triana en 1902, con sencilla orla de estilo barroco.

La novena lámina, «Jardines del Alcázar», es un tríptico figurado, que tiene en el centro una vista de los jardines, en los costados el pabellón de Carlos V con los reyes, en 1892, y la perspectiva del jardín de la Danza con los

reyes, en 1908; y fué pintada por Manuel García Rodríguez.

Ultima o décima es la «Batalla de Wad-Ras», en Africa, 1859, hecha por Gonzalo Bilbao. Figuran en primer término las baterías de artillería de montaña que donó la Maestranza; en el ángulo superior de la derecha del observador un medallón con la reina Isabel II en el salón del trono, recibiendo el mensaje de la donación.

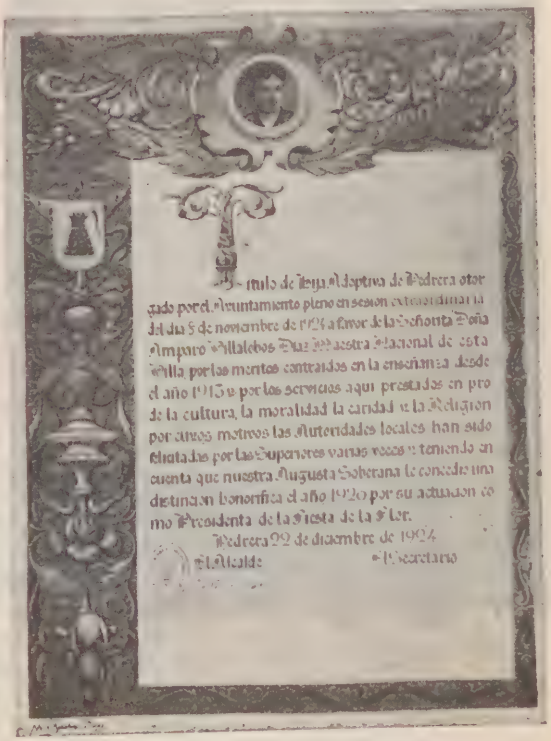
La segunda obra colectiva de miniatura, de los pintores sevillanos, fué organizada por la sección de Bellas Artes del Ateneo, consistiendo en un álbum de pinturas en pergaminos para obsequiar a don Gonzalo Bilbao en junio de 1915, como parte del homenaje que le rindió la Ciudad con motivo del célebre cuadro de «Las Cigarreras». El álbum, formado por los «discípulos y compañeros que rinden homenaje de afecto y admiración al maestro», encuadernado en tafilete grabado a imitación de los antiguos cueros de Córdoba, dibujo de Miguel Angel del Pino y Sardá; las páginas con orlas y viñetas, más abundantes en composiciones de fantasía y pintura moderna que en elementos de la miniatura clásica; la portada por Santiago Martínez y Martín, siguen miniaturas de Eloy Zaragoza Elzaurdi, Manuel Vigil Escalera, José Pinelo Yáñez, Juan Lafita Díaz, y el colofón por Alfonso Grosso y Sánchez.

Como ejemplos de las hojas de pergaminos miniados, que realizan individualmente nuestros artistas pintores, presentamos los dos siguientes grabados.

De un título otorgado por el Ayuntamiento de Pedrera a la maestra nacional doña Amparo Villalobos Díaz, hecho al óleo en principios de 1925 por su hermano don Manuel: de buena entonación polícroma, inspirándose en las formas renacentistas, la preciosa orla, sobre fondo dorado, es de elegante dibujo plateresco y luce en la cabecera el retrato de la honorada, y al lado el escudo de la población.

El otro ejemplo es el de Luis Cáceres y Valdivia, hecho en junio de 1922 para testimoniar homenaje de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación a su presidente don Diego Gómez Quintana. Bella miniatura con inicial y orla

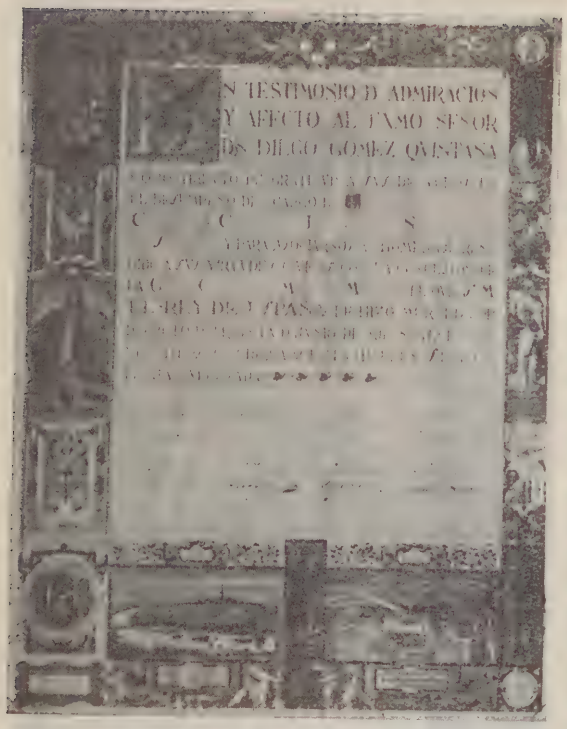
muy alusivas, figurando en la cabecera la cruz del Mérito Militar otorgada, y en las orlas el escudo de España, la famosa tabla de la virgen del Buen Aire y de los Navegantes de la antigua casa de Contratación, el escudo de Sevilla, vista de la Ciudad, río con el puente levadizo entre figuras alegóricas de la Navegación y la Industria, figura de san Telmo, y figura alegórica del Comercio.



Título a doña Amparo Villalobos Díaz.
Villalobos.

En fin de junio de 1925 fué llevado al Palacio Real de Madrid un estuche de madera de majagua, con adornos y escudo nacional de plata repujada, que contenía arrollada una hoja de marquilla, de 160 centímetros de anchura y una longitud de tres metros. En la hoja luce un complicado trabajo, de mucho tiempo y de atractiva presentación, miniatura polícroma y a la acuarela, que representa un árbol histórico-genealógico de las casas y dinastías reales españolas, reyes, consortes, hijos, príncipes y sucesores, desde don Pelayo, año 719, hasta Alfonso XIII, año 1925.

Las miniaturas del árbol principal y de los secundarios,



HOMENAJE A DON DIEGO GÓMEZ QUINTANA.
Cáceres.

con adornos y orlas, escudos y banderas, y círculos con los bustos de los monarcas y descendientes, así como el plan y la composición, fueron obra del teniente coronel de artillería don Luis Taviel de Andrade; habiendo hecho algunas de las miniaturas el auxiliar de la Maestranza y artista pintor don Luis Cáceres y Valdivia.

ADICIÓN DE OTRAS ARTES GRÁFICAS

Demuestran la Pintura y la Miniatura, como veremos luégo en la Azulejería, los Mosaicos, los Bordados, y otras aplicaciones pictóricas, que en Sevilla existe notable aptitud para el dibujo artístico; e igualmente se ve en el dibujo geométrico y de facultades científicas; comprobándose por todas las generaciones de jóvenes que van a los establecimientos docentes y a los talleres industriales.

Mas, antes de ocuparnos de las otras artes pictóricas que tienen importancia en Sevilla, con el fin de satisfacer la curiosidad de nuestros lectores, agregaremos en este lugar

brevísima noticia de algunas artes gráficas que no han alcanzado en nuestra Ciudad desarrollo superior al adquirido en otras regiones españolas.

La Caligrafía.—Con los miniaturistas e iluminadores se puede unir a los calígrafos y pendolistas, tracistas o buenos escribanos. Recordando que Herrera el Viejo y Alonso Cano fueron también buenos dibujantes a la pluma y pendolistas, escribió Rico y Sinobas (1): «Pocas artes hay, o quizá ninguna, que haya tenido mayor número de cultivadores que el arte de la caligrafía; pero, por lo mismo que han sido tantos los que en ella han sobresalido, ha sido escaso el empeño de recoger y transmitir a la posteridad los nombres y las obras de los calígrafos.»

Los nombres que se han conservado de algunos sevillanos son: del siglo XVI, Francisco López Salcedo, Julio del Labio, Francisco Lucas, que se trasladó a Madrid. Del siglo XVII, los hermanos Muñoz Rivera, Juan Bautista Pérez de Guzmán, Francisco Padilla, Salvador Escuez. Del siglo XVIII, el farmacéutico José María de la Bastida, natural de Granada, y Matías Ascona.—El profesor madrileño don Rufino Blanco (2) cita del siglo XIX a los hermanos Halsey y a Juan González de Eiris. Del siglo XX, a José González de Eiris, hijo del anterior, y Manuel Gutiérrez García.—Nosotros hemos visto, en el siglo XIX, caligrafiar textos de miniaturas y adornar letras con hermosa ejecución de pluma, al cronista don Joaquín Guichot y Parody, a don Juan González de Eiris, profesor de escuela antes nombrado, a don Pedro Osorno Escobar, presbítero coadjutor de la parroquia de La O, a don Juan Muñoz Moreno, empleado del Ayuntamiento de Sevilla, y a don Alonso Santos Angulo, empleado y calígrafo del Ayuntamiento.

El Grabado.—En el grabado sobre piedra, mármol, bronce, acero, marfil, madera, con excepción de alguno de los grandes pintores del XVII, que hicieron regulares láminas, no ha habido producción que sea notable, ni que for-

(1) En su *Diccionario de calígrafos españoles*, Madrid, 1903.
(2) *Adiciones al Diccionario*, antes citado.

me especialidad local. De la primera mitad del siglo XIX se cita como buen grabador en asuntos religiosos a José María Martín. En el siglo XX es nombrado el sevillano José Pedraza Ostos, que reside en Madrid.

Hacia 1920, importándolo de Valencia, se comenzó en Sevilla el grabado con buriles y punzones sobre planchas de mármol de Bélgica, negro pulimentado, dando el grabado líneas blancas: en la actualidad unos tres operarios hábiles se dedican a este arte, y sus trabajos, por su finura como los grabados en acero, parecen pintados de blanco con pluma sobre el fondo negro; para variedad de efectos visuales se emplean los procedimientos del burilado, del punteado y del picado.—La lápida del grabado, reproducido adjunto, mide 62 centímetros de ancho por 54 de altura.

Grabado sobre mármol negro pulimentado de Bélgica.

La Litografía.—Don Félix Boix (1), al tratar de esta moderna arte, nacida en Praga en los últimos años del siglo XVIII, se ocupa del desarrollo y obras importantes en Francia, Alemania e Inglaterra, y hace historia de su cultivo en España, principalmente en Madrid y Barcelona.—Tocante a Sevilla, podemos decir que no ha salido de lo general y corriente, tanto con el lápiz graso y la pluma, co-

(1) *Discurso de recepción* en la Academia de Bellas Artes de san Fernando, Madrid, 1925.

mo en las estampaciones polícromas. Escasamente se han aplicado los procedimientos de fototipia y zincografía anteriores, y los de fotograbado y heliograbado posteriores; ensayándose ahora el de aguafuerte.

La Fotografía.—Hubo alguna animación en su cultivo popular, en los años transcurridos del siglo presente. Formáronse sociedades en 1914 y en 1924, fueron organizados concursos por comisiones de la proyectada Exposición Ibero-Americana, e hiciéronse actos que contribuyeron a fomentar la afición; sin que haya continuado ésta.

LA MUSIVARIA

GENERALIDADES. - MOSAICOS. - COLECCIONES.

LACERÍAS Y ESTRELLERÍAS.

COMBINACIONES. - IMITACIONES VARIADAS.

LA MUSIVARIA

Ya dijimos en el tomo anterior (1), que *embutido* en general es el encaje, incrustación o engaste, de piezas menudas o láminas delgadas, en huecos o senos hechos sobre superficie dura, y la combinación de esas láminas de distintos colores formando dibujos y pinturas: a los embutidos de maderas en otras, en sus colores naturales o teñidas, con otros de concha o nácar, marfil y metal, se les denomina *taracea* (del árabe *tarcia,* incrustación); a los embutidos de metales en otros y con esmaltes de colores, se les llama *damasquinado* (de la ciudad siria Damasco), o *ataujía* (del árabe *atauxia,* pintura); y a los embutidos de piedrecitas, vidrios y pastas de colores en lechos de argamasa se les llama *mosaico* (del latín *musivum,* mosaico, del griego *mouseion,* templo de las Musas, museo, academia, mosaico).

La musivaria, como todas las labores gráficas y plásticas de nexos, intersecciones, trenzados, lacerías, para el análisis de sus composiciones ornamentales exigen conocimientos de dibujo de adorno y de trazados geométricos; y además la musivaria romana necesita que el arqueólogo tenga pericia en Mitología, para poder interpretar y explicar bien alegorías, símbolos, escenas y mitos.

GENERALIDADES QUE CONVIENE RECORDAR

Está muy repetido el juicio de que los griegos perfeccionaron los mosaicos egipcios y los orientales asiáticos, dándoles aspecto de pintura a pincel con las hábiles combinaciones de los colores y las medias tintas de las teselas, dados o pequeños cubos geométricos.

Como entre los griegos, los romanos prefirieron el mo-

(1) · Página 337 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

saico a la pintura para cubrir bóvedas, muros y suelos; también hacían composiciones adecuadas para colocarlas en marcos y colgarlas como cuadros; y emplearon, además de mármoles y otras piedras de colores que usaron los griegos, jaspes, esmaltes, pastas vitrificadas de colores, y posteriormente las piedras teñidas. El mosaico romano llegó a constituir un medio importante de la decoración arquitectónica.

Denominábanse de varios modos las obras musivarias, según había de ser su colocación para pavimentos, para muros, o transportables, según las clases de materiales empleados en la construcción, y según los géneros de composición. Los tres géneros principales de las obras musivarias grecorromanas son los siguientes, que vamos a describir, y cuyos ejemplos grabados se pueden ver en el próximo texto del título «La colección del Museo Provincial», en páginas siguientes.

1.º Obra *sectilis* (voz latina que significa división, partidura en trozos, taraceado). En sentir de Rada y Delgado (1), es el procedimiento más antiguo, y consiste en colocar, según el dibujo que se desee, piezas recortadas de hojas o láminas delgadas de mármoles y jaspes de diversos colores, ajustándose las piezas unas con otras, de superficies relativamente grandes y de distintas formas poligonales y curvilíneas, siendo variadas sus combinaciones geométricas. Con esta labor difícil y entretenida, por el encaje o ajuste de unas piezas con otras y de todas en conjunto, para formar como una superficie continua sin llagas o soluciones de continuidad, hacían los romanos pavimentos para estancias, galerías, vestíbulos, pórticos y patios descubiertos.

2.º Obra *litostrótos* (voz griega que significa enlosado con piedras partidas o mosaico). Progresando el arte musivario aparecieron en Grecia los dibujos con piedrecitas pequeñas, teselas, de igual tamaño todas, produciéndose el dibujo por las combinaciones de los diferentes colores de las piedrecitas: mas, como estos dados, cubitos o teselas, por su pequeñez resultan algo irregulares en los cortes y en su colocación sobre argamasas y yuxtapuestos unos con otros, el dibujo o la pintura resulta trazado por una redecilla de pequeños cuadraditos, dando la sensación de una cua-

(1) Artículo «Mosaicos romanos descubiertos en Barcelona», tomo XI, sin concluir, del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1877.

drícula imperfecta, o de conjunto de cuadrículas coloridas en formas artísticas. Se hacían variadas combinaciones geométricas en las redecillas, resultando a la vista polígonos y curvas, estrellas y enlaces, trazados y siluetas de flores y hojas, en bandos, cenefas, grecas, cuadros, sobre un fondo frecuentemente blanco.

3.º Obra *vermiculus* (voz latina que significa gusanillo y mosaico). Con las teselas se imitan las figuras naturales, que parecen pinturas polícromas con pinceles, y como los colores van formando líneas y superficies, las teselas de ellos van en las cuadrículas o redecillas imperfectas dando vueltas y revueltas como los gusanillos, van indicando las flexiones y curvas de las formas naturales. Es el procedimiento de mayor imitación pictórica, y con él produjeron trabajos admirables los romanos: cuadros de asuntos mitológicos, pasajes de costumbres, alegorías de los tiempos, símbolos de ideas abstractas, juegos y cacerías, abundando los medallones con cabezas humanas y animales entre grecas.

Los tres géneros se usaron unidos en un mismo pavimento para darle variedad y más interesante presentación: la cenefa exterior hecha con piezas grandes ajustadas entre sí *(sectilis)*; continuaban teselas en grecas y dibujos geométricos para enriquecer el marco *(litostrótos)*; en el centro, en medallones repartidos y en cuadros, las teselas de colores con escenas y figuras naturales *(vermículus)*.

Sabiendo que, de un modo aproximado, los arqueólogos distinguen dos épocas principales en la musivaria clásica: (1.ª, alejandrina y augusta, de formación, siglo VI antes de Jesucristo a siglo I después de J. C.; 2.ª, romana o antonina, de apogeo, siglos II y III de J. C., emancipándose la musivaria romana de las influencias griegas en el II y presentando entonces sus hermosas composiciones): continuó una tercera época, bifurcada en musivaria cristiana o constantiniana, de decadencia, siglos IV a IX, y en musivaria bizantina, de magnificencia en Bizancio, siglos VI, con interrupciones hasta el XII; y luégo siguió el arte musivario del XII al XIV, con las variantes y los procedimicntos de artistas notables italianos, y durante las influencias de la Pintura hasta el siglo XVII.

LOS MOSAICOS ROMANOS EN SEVILLA

Observaremos que los descubiertos en la provincia sevillana, y en otras varias españolas, generalmente pertenecen a la segunda época clásica: siglo II y parte del III, época floreciente del mosaico romano e hispano-romano. Son los más antiguos aparecidos en nuestro suelo; y el gran centro de estos descubrimientos sevillanos es el ámbito campestre actual de la que fué famosa y desaparecida Itálica.

Aún no se ha hecho un estudio completo y concienzudo de la musivaria italicense: observaciones aisladas y parciales que no forman doctrina y un breve apunte de opinión sobre el conjunto, que nos parece insegura, acusan la necesidad de que se haga un estudio comparativo y razonado. Desde luego consignamos que nuestro modesto parecer no puede aceptar el juicio de conclusiones acerca de los mosaicos italicenses que estableció el señor Quintero en el resumen secundario que hizo de este asunto, al describrir uno descubierto en 1901 y restaurado por el mismo distinguido arqueólogo (1). Estima que en Itálica se formó una determinada asociación o escuela musivaria, que legó sus elementos arraigados hasta las artes ojival y mudéjar, fundándose en «lo mucho que se repiten ciertos trazados, o motivos geométricos empleados en los pavimentos ordinarios y en los de más lujo, tales como los funículos, escaques, círculos concéntricos, polígonos estrellados, etc.», y en que «los asuntos alegóricos desarrollados están fundados en costumbres y mitos regionales; por eso Diana, Baco y Ceres son las tres divinidades paganas que, con los juegos circenses, suministran asuntos a los artistas para la ejecución de sus obras»; nosotros no alcanzamos a ver los fundamentos mencionados, pues los trazados geométricos citados y otros más aparecen usados en los mosaicos descubiertos en las demás regiones españolas, y los mitos y las costumbres, los citados y otros más, que se representan en los mosaicos italicenses, son los generales romanos e hispano-romanos.

Ahora, antes de tratar de los mosaicos conservados en

(1) Páginas 19 a 22 del tomo X del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1902; artículo «Descubrimientos arqueológicos. Mosaico del señor Ibarra, hallado en Santiponce», por don Pelayo Quintero.

Sevilla, vamos a hablar de los vermículos célebres italicenses que desaparecieron o que no existen en nuestra Ciudad.

NOTABLES DESCUBRIMIENTOS EN ITÁLICA, QUE YA NO EXISTEN

El del Circo y las Musas.—Se perdió este magnífico mosaico, que fué descubierto casualmente en diciembre de 1799. Con otros descubrimientos y escritos italicenses fué publicado por Alejandro Laborde en París en 1802; luégo se ocupó del mismo Justino Matute y Gaviria, con endebles grabados tomados del estudio de Laborde (1). Posteriormente, don Emilio Hubner (2) insertó las inscripciones que tiene el mosaico, los nombres de dos personas y los de siete Musas, faltando los de Melpómene y Talía, y creyó que el circo que figuraba en el dibujo era el mismo de Itálica. Don Pedro Madrazo (3) habla del mosaico, reproduciendo lo que de él dejó manuscrito Ceán Bermúdez (4). Las dimensiones del mosaico eran próximamente de 12'50 por 9'15 metros: «representaba un circo romano en el centro, con la espina completa, un carro triunfal tirado por caballos, otros episodios circenses; faja alrededor con casetones que tenían los bustos de las nueve Musas, figuras alegóricas, figuras de luchadores, y una graciosa orla en los extremos, de grecas y otras figuras geométricas.»

El de las Musas.—En los trabajos de exploración que realizó en Itálica don Ibo de la Cortina, en 1838 y 39, halló varios mosaicos que se perdieron enterrados de nuevo en los sitios donde aparecieron: tres de los mejores dícese que eran uno con escenas circenses, otro con escenas báquicas, y el que describimos a continuación. Rectangular, de 4'70 por 3'30 metros aproximadamente, donde había un gran marco de cordones y greca de dentículos y otro menor de cuadrados ornados de rombos rectilíneos y curvilíneos, marcos ambos de tres tonos, blanco, gris y líneas negras en

(1) En el libro *Bosquejo de Itálica*, Sevilla, 1827.

(2) *Inscripciones latinas de España*, página 147 del tomo II del *Corpus*, 1869.

(3) En *Bosquejo histórico de la pintura cristiana en España, desde su principio hasta el Renacimiento*, que publicó el tomo XI sin terminar del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1877.

(4) En el capítulo X del tomo I de su *Historia del arte de la Pintura*, manuscrito inédito, propiedad de la Academia de san Fernando, en Madrid.

las sombras; rodeadas de los marcos estaban en fila las nueve Musas, de cuerpo entero con sus atributos, y coloridas brillantemente sobre fondo blanco. Hallado en trozos el mosaico fué rehecho en dibujo y publicado por el arquitecto don Demetrio de los Ríos (1), y también reproducido en acuarela por el mismo autor en su obra de «Itálica», hecha en 1872 y todavía inédita, dividida en tres partes comprensivas de historia, de arquitectura, escultura y pintura, de glíptica, numismática, epigrafía y cerámica. Acerca del mosaico dice un articulista (2): «Por la corrección del dibujo, la viveza de los tonos, la adecuada disposición de las figuras y el empleo de mármoles coloreados para dar al cuadro el bello aspecto de un tapiz o de un lienzo, se puede llevar la confección del mismo a las postrimerías del siglo I o comienzos del II, esto es, a la época de los dos emperadores italicenses.»—Estos fueron Trajano y Adriano, nacidos en Itálica: Se cree que Teodosio el Grande también nació allí y correspondió a la segunda mitad del siglo IV.

Otros mosaicos.—El mismo arquitecto Ríos dibujó y describió otros mosaicos italicenses en su citada obra inédita; también publicó el gran mosaico del Himeneo, la Primavera y el Invierno (3); y más adelante se ocupó de otro mosaico de los descubiertos en 1874 (4). De los descubiertos en 1874 se hallan varios en el Museo Arqueológico de Sevilla, consistentes en dibujos geométricos, ornamentación floral, representaciones de animales, escenas mitológicas.

LA COLECCIÓN DEL MUSEO PROVINCIAL

Con excepción de seis o siete ejemplares que fueron hallados en pueblos de la provincia de Sevilla, todos los que componen la importante colección de fragmentos de mosaicos romanos, que existen en el Museo Arqueológico Provincial, son procedentes del terreno de la famosa Itálica, comprendido el del actual pueblo de Santiponce. Veamos, por clases, los principales de ellos.

(1) Artículo «Descripción del mosaico de las Musas», en el tomo I del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1872.

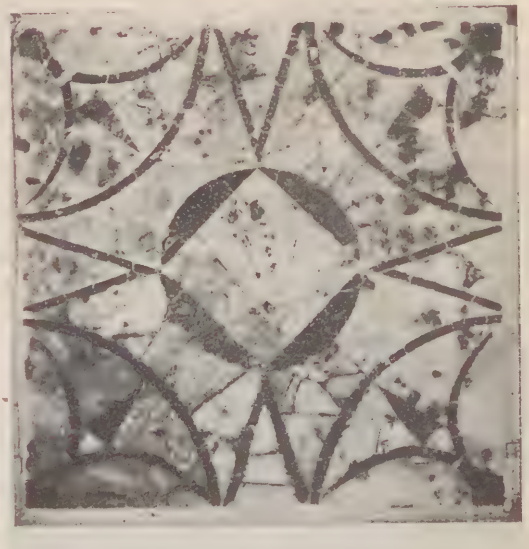
(2) En el tomo de *España*, XXI de la «Enciclopedia Espasa», Barcelona, 1923.

(3) En el cuaderno 48 de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*.

(4) En el cuaderno 57 de la misma publicación.

DE PROCEDIMIENTO SECTIL

Con el número 3.220 existen ocho cuadros ceñidos por marcos de madera, para su conservación, que pertenecieron a un pavimento grande, con dibujo de círculos y de arcos, de triángulos y de cuadriláteros, jaspe rojizo las piezas triangulares y los segmentos de algunos círculos centrales, jaspe verdoso todas las demás figuras y cintas, sobre fondo blanco o ligeramente anaranjado. Reproducimos en el grabado uno de los ocho cuadros: en él se observará el ajuste de las piezas cortadas en hojas delgadas o láminas, como taracea que forma una superficie plana sin interrupciones: las piezas de figuras geométricas tienen muchas partiduras, producidas por la acción del tiempo y los quebrantos del terreno y del traslado.



MOSAICO SECTIL.—(Museo).

Otro ejemplo lo ofrece el número 3.221, constituido por tres cuadros también ceñidos por marcos, compuestos de losetas cuadradas de piedra rodeadas de una cuadrícula de fajas con triángulos de mármoles rojo y blanco, encajados en forma denticular. Es un pavimento modesto y basto, muy inferior al del anterior número.

DE PROCEDIMIENTO LITOSTRÓTOS

Reúne el Museo unos cuarenta y dos ejemplares de diversos tamaños, colocados en marcos de madera. Los colo-

res de las teselas son rojizo, amarillento, blanco y negro. De dichos ejemplares y sus combinaciones geométricas vamos a consignar los dos siguientes: el número 2.512 por la curiosidad que despierta, el número 92 por la opinión equivocada que motivó.

El número 2.512 es un pequeño trozo que parece sirvió de zócalo: un plano de pequeñas teselas verdosas teñidas, irregulares y de varias formas de caras triangulares y cuadriláteras, llenando una superficie, pero sin cuidar de la yuxtaposición de las teselas, resultando algo separadas éstas por las llaguitas que rellena la argamasa; el plano, de color homogéneo, está limitado por una franja, falta de teselas cúbicas que se le han desprendido, y sobre la franja una línea ondulada de cubitos blancos y en las ondas conchitas naturales estriadas de tres centímetros de anchura cada una.

Con el número 92 existen dieciocho trozos en sendos marcos de madera para su conservación: de ellos, el quinto tiene un antílope (erróneamente creído tigre o leopardo por otro escritor) con la cabeza vuelta hacia arriba; el segundo de los dieciocho está representado en el adjunto grabado. Acerca de este dibujo, el sacerdote jesuita señor Moga, hacia 1881, expresó la opinión verbal de que está representada una cruz griega, de brazos iguales y extremidades ensanchadas, y, por consiguiente, consideró al mosaico como una transición entre el paganismo y el cristianismo en la época visigoda. El señor Campos y Munilla, director del

Mosaico litostrótos.—(Museo).

Museo, estima que no es cruz lo representado, y le parece una flor tetrafolia formada de piedras blancas sobre fondo negro, resultando lo que se cree una cruz de los contornos de la flor, concluyendo que el mosaico es enteramente romano (1).—Ciertamente, el mosaico es romano y de la misma construcción que los demás ejemplares de la colección, y lo representado no es una cruz griega, pero tampoco es el dibujo de piedras blancas una flor tetrafolia. El dibujo es el sencillo trazado del cuadrado, con cuatro semicircunferencias hechas desde los puntos medios de los lados, sus secancias y tangencias correspondientes determinan cuatro husillos planos blancos, desde el centro a los vértices del cuadrado, los espacios triangulares mixtilíneos negros que dejan entre sí los husillos blancos parecen la cruz: es de las primeras combinaciones geométricas que resultan de la unión de polígonos y circunferencias.—El motivo de husillos en los polígonos es una combinación muy usada: en triángulos da tres husillos, en cuadrado da cuatro husillos, en pentágono da cinco husillos, en exágono da seis husillos, como se ve en el adjunto grabado del trozo número dieciocho, y así sucesivamente.

MOSAICO LITOSTRÓTOS.—(Museo).

(1) En el folleto *Mosaicos del Museo de Sevilla*, 1897.

DE PROCEDIMIENTO VERMÍCULO

Hay siete ejemplares, desde un pavimento entero hasta trozos pequeños, con pinturas de figuras naturales y de escenas animadas.

El número 2.542, hallado en 1896, en cincuenta y un trozos, es el pavimento de una habitación: en un círculo del centro y con teselas polícromas representa el rapto de Europa; en los extremos del cuadrado que contiene al círculo buenas cabezas humanas, rodea al cuadrado una ancha greca de combinaciones geométricas y en los vértices de los ángulos flores delineadas.

El número 2.269: seis trozos descubiertos en Santiponce que debieron pertenecer a un gran pavimento polícromo; obra artística del siglo II, se ven en el mar peces varios y preciosas figuras de tritones, con medio cuerpo humano tocando bocina y llevando en la otra mano báculo o palma, y el otro medio cuerpo es de pescado serpeante con cola que termina en tridente.

MOSAICO VERMICULAR.—(Museo).

La reproducción adjunta es del mosaico número 3.879, descubierto en 1911 y limpiado y barnizado en 1924: es una composición polícroma, de dos figuras y una máscara, que parece escena de teatro; las figuras tienen dibujo incorrecto.

De los cristianos primitivos, hispano-romanos, ya dijimos (1) que hay pocos objetos en nuestros museos. De los hallados en excavaciones que se hicieron en la necrópolis de la Vegueta, en Santiponce, años 1903 y 1904, es la sepultura cristiana del siglo II, que está registrada con el número 3.157, y tiene en la media tapa que se conserva parte de un curioso vermículo, con el número 3.161, con los colores verde, rojo, amarillento y fondo blanco; dentro del rectángulo o cenefa que envuelve al dibujo, entre figuras no bien distinguidas, se marcan unas flores de largo tallo, un perro y una paloma, que suponemos símbolos de la fidelidad y de la inocencia respectivamente.

LA COLECCIÓN EN LA CASA-PALACIO DE DOÑA REGLA MANJÓN

En esta mansión artística, número 18 de la actual calle de Federico de Castro, antes de la Cuna, domicilio de doña Regla Manjón, viuda de Sánchez Bedoya, condesa de Lebrija, notable entre las colecciones particulares y aun entre las oficiales que existen en Sevilla, se reúnen valiosos azulejos, tapices, cuadros, numerosos objetos arqueológicos diversos, y principalmente de descubrimientos procedentes de Itálica. La colección de mosaicos romanos italicenses todos, es de importante valor. Ya habló de la mayor parte de ellos don Rodrigo Amador de los Ríos (2), advirtiendo que no todos los objetos manuables de los reunidos son legítimos. También publicó un artículo don Manuel Chaves Jiménez (3), con buenos fotograbados, acerca de los pavimentos mosaicos, basado en el estudio anterior de Amador de los Ríos.

Hoy se ven en marcos, colgados en los muros de las habitaciones destinadas a Museo, tres estrellas octogonales que pertenecieron a centros o motivos de grandes mosaicos de suelos, tres composiciones con figuras humanas, cuatro con bustos, cinco trozos con figuras animales, dos con jarras, doce con combinaciones geométricas, y otros

(1) Página 27 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

(2) Números de Septiembre-Diciembre de 1912, de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid, en el artículo, con tirada aparte también, *El Museo de antigüedades italicenses de la excelentísima señora doña Regla Manjón, viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla.*

(3) Primer número de 1917 de la revista sevillana *Bética*, artículo *Pavimentos romanos del palacio de la excelentísima señora Condesa de Lebrija.*

menos importantes. Sirviendo de pavimentos hay seis de ornamentación geométrica, uno con la cabeza de Medusa en el centro, el de Ganimedes arrebatado por el águila, y el magnífico del patio principal. Especifiquemos algunos.

Pavimentos sectiles.—El del zaguán de la casa, cuadrícula con cuadrados en posición romboidal, círculos y otras figuras de jaspes oscuros variados: fué hallado en Santiponce en 1902.—Galerías del patio principal: soladas con cuadros iguales a los del Museo Provincial, número 3.220, grabado de la página 211.

Pavimento litostrótos.—También hallado en Santiponce y colocado en el salón principal de la planta baja: de teselas blancas y negras, el cuadrilátero del centro es de poligonía rectilínea, cercado de faja con tallos espirales en sucesión ondulada, después ancha greca de círculos secantes y meandros rectilíneos combinados, y por último faja ancha monocroma rojiza de losetitas de barro cocido.

Pavimentos vermículos.—Uno octagonal convexo, con diámetro de 582 centímetros: en el centro una fuente con fondo de rombos verde oscuro y blanco y el hueco rodeado de cintas paralelas blancas y negras; solado de fondo blanco y dibujos de cubitos negros, rojos, amarillos y azules, formando delicadas espirales de tallos en combinaciones simétricas, con campanáceos en las uniones y hojillas colocadas en otros sitios de las espiras, y altos floreros con ramos floridos; orla exterior de teselas blancas, negras y rojas, de combinaciones de polígonos y de círculos.—Otro es una estrella regular octogonal, ornada con fajas enlazadas de triángulos isósceles siguiendo la dirección derecha-izquierda, dibujo muy frecuente, greca de los también muy frecuentes dos ramales enlazados en círculos y clavos o botones en los centros, el interior es un octógeno convexo con rostro rodeado de adornos curvos.

Cuadros vermículos. — Entre los variados fragmentos de mosaicos polícromos vermiculados, que en marcos protectores se hallan en la colección, hay dos curiosos: un círculo rodeado de la conocida greca de dos ramales enlazados o superpuestos alternativamente entre botones o clavos, y en el centro una figura alada, con flechas y perro encadenado, siendo las actitudes como de ir de caza, y el dibujo incorrecto; otro ejemplo es el de medio círculo rodeado de aquella greca, con figura de loba en su interior,

en actitud de escucha. Un tercer cuadro, reproducimos en el grabado siguiente. Es una estrella regular de ocho pun-

UNA ESTRELLA REGULAR OCTOGONAL.—(Colección Manjón).

tas, cuyo diámetro mayor mide 150 centímetros. Presentando en su centro una máscara rodeada de cinta con cuatro semihojas de campánulas; la ornamentación, de fajas blancas y dos clases de grecas, la octagonal de cintas superpuestas y la de triángulos en los dos cuadrados enlazados, se adapta a la forma general geométrica. Debió haber sido centro de un pavimento grande y se halla en buen estado de conservación, si no ha sido retocada o restaurada modernamente.

Del gran mosaico, instalado en el patio principal de la casa-palacio de la señora Manjón, nos ocuparemos especialmente más adelante (grabado en la página 223), cuando tratemos de los tres hermosos mosaicos hallados en 1914 a corta distancia del anfiteatro de Itálica.

LA COLECCIÓN EN LA CASA PRINCIPAL DE DOÑA GUADALUPE DE PABLO

En varias casas lujosas de Sevilla existen algunos mosaicos aislados de los hallados en el solar de la antigua Itálica: como principal ejemplo, aparte de la notable colección ya vista de la señora Condesa de Lebrija, citamos la pequeña colección que conserva la casa número 59 de la calle Mateos Gago, antes de la Borceguinería, adquirida e instalada en ella por su propietario don Eduardo de Ybarra y González, y hoy de su señora viuda, doña Guadalupe de Pablo y Llorente.

Con marcos colgados de paredes, de las galerías de los patios, poseía dicha señora, hoy de sus herederos, buenos ejemplares de mosaicos italicenses vermículos: un cuadrito con elegante figura de león andante sobre fondo blanco; dos preciosos círculos polícromos, o medallones de 55 centímetros de diámetro, partes que serían de pavimentos extensos, que representan bustos femeninos de estaciones del año, finamente hechos, siendo el que reproducimos en la página siguiente el de la Primavera con flores en su bien peinado y abundante cabello, rodeado de greca de postas en espirales blancas y negras encajadas entre sí, y el del Invierno con manto ceñido al rostro, piedras preciosas en el mismo, y un tronco ramoso seco a un lado tras el hombro derecho, rodeándolo el tan repetido cordón fingido o enlace de dos cintas alternativas entre círculos y los botones en sus centros; con esta clase de greca hay también en la dicha mansión cuatro cuadrados de 50 centímetros de lado cada uno, que pertenecieron a un pavimento hallado en marzo de 1902, de teselas mayores que las de la buena época, de basta ejecución y, por tanto, inferior labor a la del medallón reproducido, siendo, de dichos cuatro cuadrados, tres de bustos femeninos con una cinta roja de gargantilla que representan estaciones anuales de Verano, Otoño y Primavera, faltando el Invierno, y el cuarto cuadrado es busto de joven desnudo, coronado de laurel y en actitud de llevarse a la boca, con ambas manos, la siringa o flauta de canutos desiguales, busto acerca del cual opinamos que representa el mito de Apolo, pastor temporal y sol fecundante anual (1).

(1) La crítica y análisis comparado de los bustos hicimoslos en páginas 67 a 70 en nuestro opúsculo *Los dos mejores mosaicos italicenses que existen en Sevilla*, 1931.

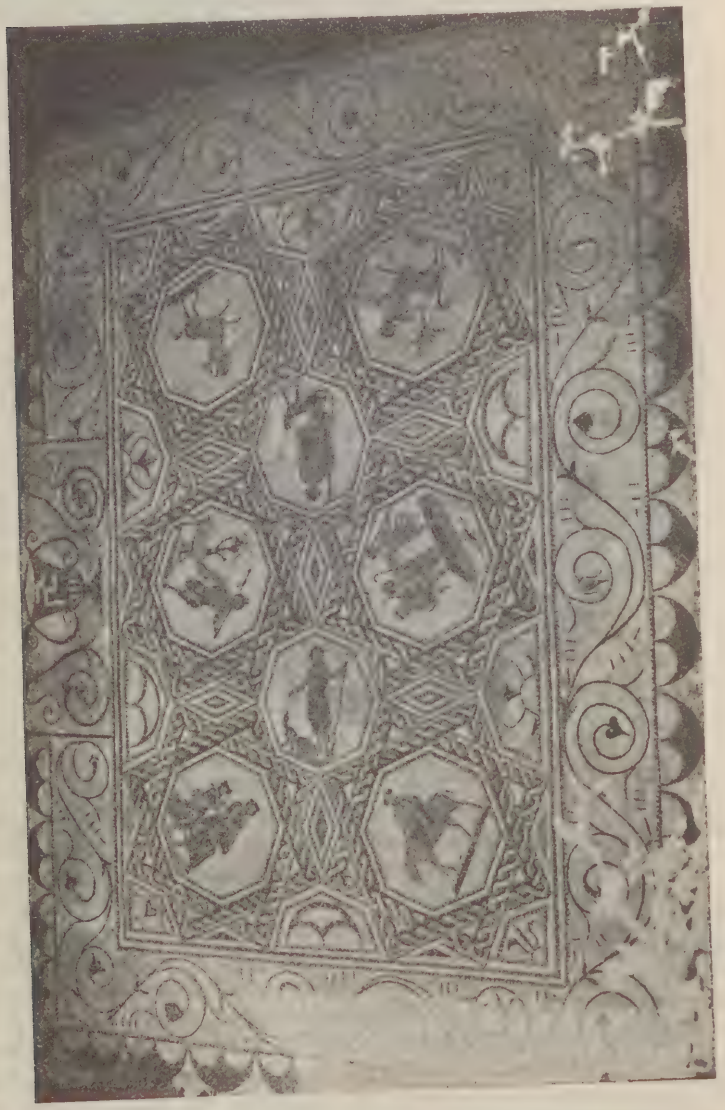
Los pavimentos de las galerías del segundo patio descubierto de la casa están compuestos de varios litostrótos con trazados geométricos: grecas y combinaciones, tres estrellas

BUSTO PRIMAVERA.—(Colección De Pablo).

octogonales convexas con diversos dibujos, circunferencias secantes y pequeñas cuadrifolias en sus centros, jarra con tallos serpenteantes y hojas acorazonadas.

El *pavimento del patio* fué descubierto en Itálica en 1901; trasladado a Sevilla y arreglado al sitio en que hoy se halla, se alteró su contorno de greca y quedó en 5'25 metros de ancho por 4'15 metros de fondo. Obra de la mejor época y de muy hábiles artistas, de composición homogénea, referida a costumbres populares profano-religiosas, es el segundo mosaico, en importancia iconográfica y en belleza musivaria, de los conservados en Sevilla procedentes de Itálica, tanto más importante cuanto que son muy pocas las obras mu-

sivarias clásicas de costumbres. Restauradas las roturas que tenía el pavimento, resulta, como presenta el grabado,



MOSAICO DE FIESTAS BÁQUICAS.—(Colección De Pablo).

el «mosaico realista de fiestas báquicas (liberalias y askolias)» (1).

Siguiendo orden de abajo arriba en los ocho medallones octogonales, rodeados de grecas de cintas pasadas y cruzadas entre botones, cuyo estudio y juicio hicimos comparativamente (2), el primero inferior derecha es Sileno sobre su asno, que iba delante en las procesiones báquicas; el compañero inferior izquierda es de dos figuras devotas o cortejantes asistentes a las fiestas; la pareja sobre los dos primeros, expresa los bufones saltando sobre el odre untado de aceite, y el fauno conduciendo por los cuernos al macho cabrío; los dos medallones verticales, son fictores conduciendo con cuerdas simulacros de fieras; la última pareja es de disfraces de centauros, el de derecha galopando y tocando la tibia doble, y el de la izquierda brincando y coronándose de pámpanos.

LOS TRES MOSAICOS DESCUBIERTOS EN 1914

Fueron tres hermosos pavimentos de habitaciones casi cuadrados, que, con algunos desperfectos, estaban generalmente bien conservados: fueron hallados en el sitio de los Palacios de Itálica, a corta distancia del anfiteatro. Pertenecen al Estado y se hallan en depósito, dos ellos en los salones laterales del Palacio de Artes e Industrias de la Plaza de América, donde fueron resanados en retoques de los desperfectos, resultando endebles las restauraciones, y el tercero se encuentra en el patio principal de la casa-palacio de doña Regla Manjón, Condesa de Lebrija, donde se le restauraron en parte tres medallones y ciertos trazados de cintas de la red de distribución, y dividida en dos una faja de escaques o ajedrezado que se le colocaron a los lados.

El mosaico del salón de la derecha del entrante, en el Palacio dicho, tiene 471 centímetros de ancho por 494 de altura. Rodeado de bandas de anchuras distintas y compuestas de figuras de segures o hachas convencionadas, dibujo muy frecuente, que es como un husillo plano de dos cuernecillos y una punta saliente en medio, opuestas por pares y en doble combinación horizontal y vertical, hechas

(1) El estudio crítico del mosaico en las páginas 85 a 162 de nuestro opúsculo *Los dos mejores mosaicos italicenses que existen en Sevilla*, 1931.

(2) Páginas 16, 113 a 115, del opúsculo citado.

con cubitos negros entre fondo blanco, combinación también frecuentísima; está un cuadrado que se halla dividido en estrellas y polígonos convexos con variadas ornamentaciones interiores de figuras poligonales, enlaces o pasadas de dos ramas o cintas cruzadas entre botoncillos y estrellas curvilíneas; en el centro un cuadradito con la cabeza de Minerva Pacífica, apareciendo pastas vitrificadas azules y verdes entre las teselas de mármoles. Los colores de los cubitos de mármoles son: negro, blanco, rojo, rosa, naranja, verde, azul.

Un precioso vermículo en el salón de la izquierda del entrante, de 527 centímetros por 514, hecho con cubitos de los mismos colores del anterior y también de cristales azules y verdes en las cabezas. Comenzando por el centro, entre grecas de las conocidas pasadas de dos ramales en círculos y botones centrales, grecas que forman una red de estrellas y polígonos regulares, con otros polígonos más reducidos en los ángulos, y rodeados de otras grecas curvilíneas y rectilíneas, en línea horizontal central hay tres círculos y cuatro cuadrados en posición rumboidal con cabezas humanas, cinco femeninas y dos de varones barbados; alrededor de ellas seis octógonos con figuras de dos tigres y cuatro leones repetidos; siguen greca de espirales encajadas, negras y blancas, otra greca de cadeneta y, finalmente, otra de meandros y cuadrados.

Del *tercero magnífico pavimento* publicó un informe doña Regla Manjón (1), exponiendo su opinión acerca de las representaciones míticas y de algunos detalles, y señalando los principales deterioros o faltas que tenía el mosaico cuando fué hallado, subsanados o restaurados hábilmente al ser colocado en el lugar en que le vemos. Dados la importancia mitológico-simbólica y el mérito musivario de la obra, estimándola también como la mejor italicense de las que hoy se conservan en Sevilla, nosotros publicamos un estudio crítico y comparado de su iconografía (2). Expresión del sincretismo mítico romano, composición heterogénea de varias formas gráficas y de fábulas poéticas, «mosaico ale-

(1) En el «Boletín de la Academia de la Historia», y tirada aparte, con el título de *El mejor mosaico de Itálica*, Madrid, 1915.

(2) Páginas 7 a 81, 110 a 121, del opúsculo *Los dos mejores mosaicos italicenses que existen en Sevilla*, 1931. En este opúsculo nos ocupamos de la significación religioso-agrícola y alegoría de la fecundación en general.

górico de la fecundación», el hermoso y singular pavimento se ve en el adjunto grabado.

MOSAICO ALEGÓRICO DE LA FECUNDACIÓN. — (Colección Manjón).

El mosaico aparece cuadrado, con lado de 686 centímetros, porque fué alterada su primitiva forma rectangular por la agregación en los dos lados verticales, de dos fajas ajedrezadas de tres colores, que en el lugar original constituían una sola en la línea baja del mosaico, y que fué dividida en dos mitades, como dijimos, para colocarlas en la manera que presenta el grabado.

Hállase dividido el mosaico por red de la tan repetida greca de dos ramales enlazados en círculos y con botones o clavos en los centros, formando la red veintiún círculos más cuatro medallones curvilíneos entre aquéllos: los doce círculos menores tienen flores estrelladas y adornos de ta-

llos, de los nueve mayores y los cuatro cuadriláteros curvilíneos señalaremos seguidamente su respectiva significación. Comenzando por los extremos, a partir del bajo izquierda, son los bustos de las Estaciones anuales, Verano, Otoño, Invierno, Primavera, lo femenino fecundado, la tierra; el centro, es Apolo coronado de laurel, que canta y toca la siringa, joven pastor, lo masculino fecundante, el sol. Partiendo desde abajo y yendo de izquierda a derecha: 1.º, Júpiter convertido en cisne para hacer a Leda madre del gemelo Polux; 2.º, Europa y Júpiter, transformado en toro para hacerla madre de Minos, Radamanto y Sarpedón; 3.º, Apolo pastor persigue a Dafne, deseando fecundarla sin conseguirlo; 4.º, Ganimedes da de beber al águila de Júpiter, pues es el encargado del sustento de los dioses; 5.º, el buey Apis alegoría de florescencia primaveral, reproducción de la vida anual; 6.º, Arcas persigue una osa, ignoran-

MEDALLÓN CENTRAL DE APOLO.—(Mosaico de la fecundación).

do que es su madre Calixto, la cual fué hecha por Júpiter madre de Arcas; 7.º, el río Nilo en alegoría de fecundación agrícola; 8.º, Júpiter visita a Semele para hacerla madre de Baco tibetano. Limitan en dos lados paralelos cenefas de cintas en círculos con florecillas centrales, y rodea una greca de espirales de tallos y hojas. Los colores de las teselas son: blanco, amarillo ocre, pardo y negro, como más abundantes, gris claro, rojo saturno, sepia y gris oscuro, y líneas y rasgos de azul prusiano, carmín, rosa y amarillo indio. Hay algunas teselas de pastas vitrificadas en los bustos.

Base de la significación iconográfica del mosaico, y además rica muestra de la meritoria labor musivaria, es la figura del medallón central: Apolo joven, coronado de laurel, con lazo rojo que le cuelga en la frente, disponiéndose a tocar la flauta pastoril siringa, según se ve en el grabado de la pág. 224.

Otro ejemplo del mosaico es el círculo del Verano, pre-

MEDALLÓN ANGULAR DEL VERANO.—(Mosaico de la fecundación).

cioso busto coronado de espigas y con tallos colgantes por la espalda, que revela habilísimo artista musivario.

NUEVOS DESCUBRIMIENTOS ITALICENSES

A partir de 1933, bajo la dirección del catedrático don Juan de Mata Carriazo, las excavaciones y los descubrimientos en Itálica van activándose, y ofreciendo enriquecido el curioso plano de la célebre ciudad; y, a medida que se descubren rectas calles y plantas de casas con sus pórticos, siendo una de ellas con columnas cilíndricas de ladrillo tallado, se conocen nuevos mosaicos bien conservados (1).

Además de los pavimentos floreados y del excepcional del encuentro de Hércules y de Nereo, mencionaremos dos de 1935: el de un tigre saltando sobre una cubierta donde se refugia una liebre, con la consabida greca de trenzado de dos ramas entre botones; y el de una preciosa garza con doble greca, una de trenza y otra de almenas de escaleritas triangulares blancas y negras encajadas.

CARENCIA DE MOSAICOS POSTERIORES A LOS ROMANOS

De la época cristiana, a partir del siglo IV de J. C., no conocemos restos ni ejemplares en Sevilla: ya dijimos que fué la decadencia musivaria. Desaparecen los esmaltes; a los colores azules, verdes, amarillos, suceden tintas apagadas; se pierden muchos elementos decorativos y quedan composiciones monótonas; los cuadros mitológicos y las figuras desnudas son sustituidas por figuras severas y temas cristianos.

Por otra parte, aunque el arte bizantino irradió sus influencias, tampoco tenemos en Sevilla de aquellos famosos mosaicos del Bajo Imperio, en los que fueron combinados, con los mármoles y los vidrios, materias fusibles y colores en polvo en la masa, la plata y el oro, las perlas y las piedras preciosas. Tampoco conservamos ejemplares del período visigodo; ni de las minuciosas marqueterías en combinaciones geométricas rectilíneas, de dibujos simétricos y

(1) *Les fouilles d'Italica. Aperçu historique*, por Carriazo, 1935. (Inserto en el «Boletín del Oficio Internacional de los Institutos de Arqueología y de Historia del Arte»).

repetidos que, principalmente con las maderas de colores, hizo el arte gótico.

De los romanos, pues, tenemos que pasar a los árabes.

LOS MOSAICOS MUSULMANES

Como antecedente en España de la azulejería esmaltada, recuerda el señor Conde del Cazal que el reputado profesor y arquitecto don Ricardo Velázquez Bosco dió a conocer un procedimiento hallado en los restos de pavimentos del palacio de Medina Azahra, cerca de Córdoba, palacio de Abderrahmán III en el siglo X: eran baldosas de barro con cajas abiertas, dibujando un encintado con tableros de ajedrez y sencillas grecas, para incrustar piedras rellenando los huecos, que semejaban un mosaico. Mas, los mosaicos musulmanes españoles, trayendo enseñanzas bizantinas, bien pronto adquirieron grande esplendor. De su mérito y de la belleza que prestaron a las fábricas arquitectónicas habla con elogios don Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta (1), diciendo: «singular producto de las artes industriales, que, ora esmaltando con sus varios colores y dibujos los muros de los más suntuosos edificios musulmanes, ora exornando en frisos y en enjutas las fachadas de otras no menos importantes construcciones muslimes y cristianas, y ya, finalmente, cubriendo de peregrinas y complicadas labores el zócalo de todos los monumentos labrados durante la Edad Media por los artífices de uno y otro pueblo en España...»

Interesante estimamos el juicio que expuso don Luis Seco de Lucena, tratando de los mosaicos de la Alhambra granadina (2): dedujo de su estudio que el alicatado granadino «es un género artístico inconfundible original de los musulmanes españoles, que no está copiado del arte persa ni fué importado por los almohades, que fué inventado, probablemente, para el adorno de la Alhambra...» Aquellos alicatados «componen un conjunto deslumbrador que excede, por su belleza y variedad, a todos los mosaicos conocidos en Egipto, Grecia, Pompeya y Constantinopla. Los alahmares aumentaron la gama de azules, verdes, blancos,

(1) Artículo «Mosaicos, aliceres y azulejos árabes y mudejares», publicado en el tomo VI del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1875.

(2) En el diario *La Gaceta del Sur*, Granada, del día 17 de abril de 1920.

amarillos, morados y negros de la cerámica antigua con los matices celestes y verde claro y con el nuevo color rosa de dos tonalidades que produjeron por la solución del oro en agua regia.»

Conviene ahora fijar los caracteres de los mosaicos de barro vidriado de los musulmanes, antes de ir marcando los ejemplos que conservamos en nuestra Ciudad.

El *mosaico de azulejería* es un compuesto de piezas pequeñas planas, de contornos poligonales rectilíneos y curvilíneos, cortadas a pico de un trozo plano mayor. El *corte del mosaico* es una labor costosa, que requiere mucha paciencia y mucho tiempo; el corte es a pulso y a golpe de pico (instrumento de mango que sostiene una estrecha y afilada planchita de acero templado, oblicua con relación al mango, con el cual filo se dan los golpes en la incisión marcada en la loseta de azulejo y se le va recortando según la forma que se desee); luégo se pulimenta el corte y se iguala con escofina y asperón. Adviértase que el cortador musulmán y luégo el mudéjar eran muy hábiles. Las *piezas cortadas* son hábilmente ajustadas, encajadas unas con otras, de modo que el contorno de una pieza queda perfectamente unido con las partes de los contornos de las demás piezas contiguas, de tal manera que el conjunto ofrece la sensación de una superficie completamente plana, continuada y tersa. Aplícase el nombre de *aliceres* a las piezas de los mosaicos, y también a las de cintas planas que rodean los tableros de mosaico, y a las cintas diedricas o angulares para cubrir las esquinas o aristas de dos caras de muros que se unen.

Cada piececita de mosaico es monocroma, empleándose los *colores* blanco, negro, melado, verde y azul. Los *dibujos* de los mosaicos eran de dos clases principales: dibujos caprichosos en variedad, ya de contornos curvilíneos convexos y cóncavos, ya de figuras naturales o fantásticas embutidas en fondos de otro color; dibujos geométricos en poligonía, ya de estrellerías sin lazos, ya de lacerías o ajaracas. Estas composiciones de poligonía necesitan alguna explicación, que damos seguidamente. *Estrellería sin lacería:* los polígonos de colores señalan entre sus aristas espacios vacíos que se rellenan con piezas blancas cortadas con-

venientemente y ajustadas a aquéllas. *Lacerías* o *ajaracas:* con cintas blancas se trazan las lacerías que dejan vacíos o huecos entre sus intersecciones, en forma de polígonos convexos irregulares y simétricos de tres a seis lados, y de estrellas de seis a doce puntas; los huecos se rellenaban con piezas de colores de aquellas formas y perfectamente ajustadas. Resultan así verdaderas *incrustaciones,* los rellenos de los vacíos, tanto en estrellerías como en lacerías.

Dos palabras acerca del mosaico especial, nombrado *almofasa* o *foseifesa,* acerca de cuya palabra entiende el señor Assas (1) que los árabes emplearon la voz *fosefysá* o *foseifesa,* modificando la de *pseóbis* o *psefis* con que los bizantinos designaron al trabajo de mosaico. Sobre un fondo dorado se pintaba la composición elegida, y encima de la pintura eran colocados cubitos de vidrio transparente formando una superficie plana, y al resplandor de las luces parecía un mar de piedras preciosas y de oro, como dijo don Rodrigo Amador de los Ríos. Esta decoración mural fué enseñada por artistas bizantinos, que vinieron a Córdoba en la época de Abderrahmán III, y aplicaron dicha suntuosa labor en algunos sitios de la grande mezquita cordobesa. Del mosaico foseifesa no hay vestigios en la Alhambra de Granada, ni tampoco los vemos en Sevilla.

Curiosísima observación cultural debemos hacer en este lugar de nuestro libro presente. No era conocido, ni de las personas ilustradas, el fundamento científico de la celebrada ornamentación geométrica árabe y mudéjar, que produjo las admiradas *lacerías* en los trabajos de madera, los *grabados* o atauriques sobre yeso o estuco, los *mosaicos* en el alicatado. Remitimos al lector a lo que ya dijimos con detención en otro lugar (2); y aquí, con motivo del objeto musivario, agregaremos que correspondió a dos sevillanos, López de Arenas en el siglo XVII, y Kith Rodríguez, en la primera quincena del XX, la satisfacción de haber hecho los primeros estudios ordenados al conocimiento científico.

1.º El alcalde alarife Diego López de Arenas publicó

(1) Páginas 258 a 289 del tomo VIII del *Museo Español de Antigüedades,* Madrid, 1877.

(2) Páginas 304 a 306 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

en 1633 su famoso *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de alarifes* (1), donde expresó fórmulas y definiciones de la lacería, que eran oscuras para los modernos estudiosos, a causa de la terminología que emplea, cuya equivalencia con la actual se desconocía. Al fin, el ingeniero de caminos don Antonio Prieto Vives, en conferencias y opúsculo (2) cotejó las fórmulas de López de Arenas con ejemplares de lacería antigua, aclaró las descripciones, y dió a conocer la técnica y las reglas algebraicas de la lacería árabe y mudéjar en España, de mayor pureza geométrica que la de los trazados orientales y con pocos casos de irregularidades, licencias y caprichos.

2.º El coronel de ingenieros militares don José Kith y Rodríguez comenzó en 1898, e hizo durante quince años, hasta 1913, estudios y dibujos de «las labores, ornamentales moriscas», proyectando formar una colección de monografías para dar a conocer su construcción y la manera de modificarla o variarla. Quedó sin completar el trabajo, y actualmente los hijos del autor, señores Kith y Tassara, conservan unos cuadernillos de apuntes y numerosos dibujos, sin formar cuerpo sistematizado; así, pues, para que pueda llenar su fin propio y servir de enseñanza, este material tendrá que ser estudiado, ordenado y completado por persona perita que desee realizar el trabajo.

Los *apuntes,* nada más que empezados, comprenden una introducción acerca de la tecnología general, clasificando los trabajos ornamentales moriscos en tres clases: poligonales puros (los más corrientes), atauriques (representaciones más o menos imperfectas de los reinos vegetal y animal), y ajaracas (combinación de las dos anteriores), y continuando con las variantes y trazado de las labores poligonales, interrumpiéndose el estudio; siguen los apuntes para la memoria del friso de la fachada de la casa de los marqueses de La Algaba, siglo XV, labor irregular, de grande visualidad cromática, difícil de estudiar y de reproducir, «modelo de los más notables e interesantes»; después los apuntes de los alicatados del Alcázar, siglo XIV, principiándolos «con lo concerniente al gran alicatado del patio de las Doncellas, verdadera maravilla de los alizares de mosaico»; y quedan interrumpidos los cuadernillos.

(1) Reimpreso en 1727; luego reproducido en Madrid en 1867 y en 1912.
(2) *El arte de la lacería,* Madrid, 1904.

Los *dibujos*, la mayor parte en tamaño natural, son unos seiscientos en grandes láminas, calcos, trazados al lápiz, otros en tinta, y como un centenar de láminas concluidas en sus colores a la acuarela, pero ésta imperfecta en los contornos de las piezas de mosaicos, y aquellos trazados necesitados muchos de afinación, (defectos que obedecieron a la imperfección de la vista que sufrió el autor en sus últimos años). Los trazados se refieren a los ejemplos directos y a sus variantes del friso del balcón dicho, de numerosísimos mosaicos de zócalos, techos, celosías y otros del Alcázar de Sevilla, de algunas bóvedas de iglesias sevillanas, y de notables casos de la Alhambra granadina.

MOSAICOS ALMOHADES DEL SIGLO XII

La primera manifestación que conocemos de la azulejería sevillana es el resto de mosaico, en piecesitas blancas, azules y meladas, en las enjutas de los arcos del ajimez inferior, de los dos que tiene la cara de Poniente, del alminar o torre de san Marcos, en la plaza del mismo nombre (1). Como quiera que para los señores Amador de los Ríos y Gestoso Pérez, los alminares sevillanos fueron obra de los almohades, cuyo período de dominación en Sevilla fué de la mediación del siglo XII a la mediación del XIII, dichos escritores estiman que al siglo XII hay que referir la dicha primera manifestación. Nosotros conformamos en lo referente al mosaico, pero no así al juicio de la paternidad de los alminares, puesto que entendemos (2) que los alminares fueron obra de la época árabe, y que pudieron haber sido reparados o adornados por los almohades.—También se hallaron azulejitos negros en las intersecciones de la lacería del cupulino de la torre, en la parroquia de san Esteban.

MOSAICOS MUDEJARES DEL SIGLO XIII

En 1885 se hicieron descubrimientos cerámicos en la capilla de la Piedad, de la parroquia de santa Marina: unos azulejos de relieves, de los que trataremos en la sección siguiente de cerámica pictórica, que formaban la base de un

(1) Véase página 44 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.
(2) Véase página 42 del mismo libro anterior.

zócalo de mosaico, cuyos restos se deshicieron; y un fragmento de *solería de mosaico,* que estuvo unos años bajo la tarima delantera del altar, y hoy se halla en la colección del señor Osma, de Madrid, estimando el señor Gestoso que es de la misma época que el mencionado zócalo deshecho, y consiste en una estrellería sin lacería, a partir de la estrella central de veinte puntas, con otras de ocho, limitada por una cenefa de losetas cuadradas en posición romboidal entre dos filetes.

MOSAICOS MUDEJARES DEL SIGLO XIV

Existen curiosos ejemplos bien conservados que demuestran la pericia de los cortadores mudejares; pericia fácilmente comprendida al fijarse en las dificultades manifiestas de los cortes en los azulejos.

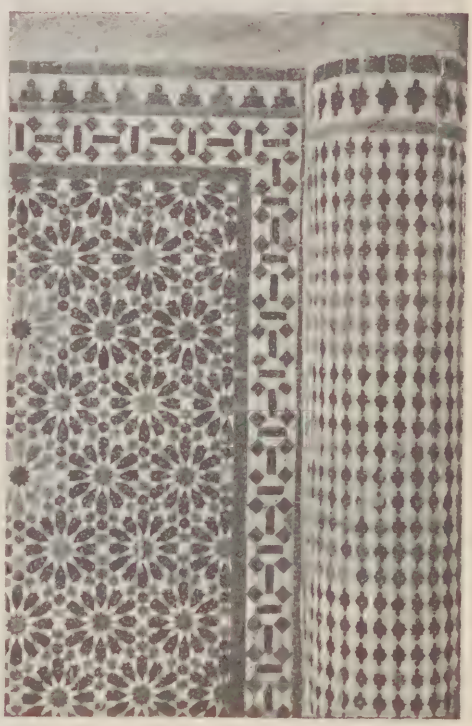
Estrellerías sin lacerías.—Entre los arrabás y los arcos de ladrillo, de ojiva túmida el mayor y angrelado el menor, del ajimez que está sobre la puerta principal de la parroquia de Omnium Sanctorum, que se hizo cuando fué reedificada la iglesia cristiana sobre la mezquita musulmana, en la mediación del siglo XIV.

AJIMEZ DE OMNIUM SANCTORUM

Lacería blanca e incrustaciones de colores.—En el frontal del altar mayor de la iglesia de san Esteban fueron colocados en 1891 los restos de alicatado descubiertos bajo la gradería del presbiterio: son singulares polígonos caprichosos, de dos tonos, incrustados en los huecos de la ajaraca blanca, habiéndose colocado un tablero de ellos en el centro del frontal y dos

pequeños a sus lados; todo el demás espacio del frontal se ha cubierto con azulejos de cuenca de diferentes dibujos y distintas épocas, desde el siglo XVI al XIX.

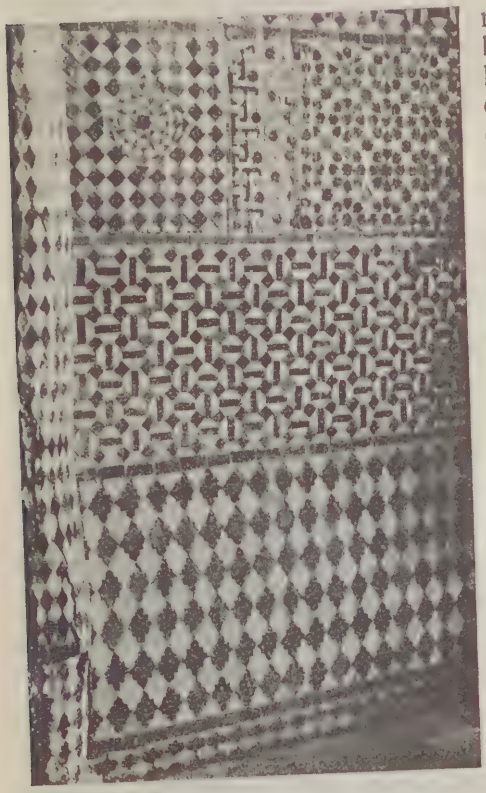
Estrellerías sin lacerías.—El ábside de la parroquia de san Gil es poliédrico, de siete caras y con columnas en las aristas; la cara del centro es de piedra y tiene un bajo zocalito de treinta y ocho centímetros de altura, que es una preciosa lacería blanca con estrellas de colores, distinguiéndose el color anaranjado de algunas piezas de la combinación; las caras inmediatas a la central tienen pintado modernamente el zócalo, imitando el mosaico de las cuatro restantes primeras; éstas se hallan revestidas, incluso sus columnas, de argamasa con magnífico mosaico, en zócalo de 374 centímetros de altura. Reproducimos en el adjunto grabado y en el de la página 234 parte alta y parte baja, que, por la estrechez y la oscuridad del sitio, no pueden ser fotografiadas en una sola placa, ni desde un mismo punto de vista. Los colores de los azulejitos son negro, blanco, melado, verde y azul; los dibujos son estrellerías diferentes, combinaciones geométricas de rectángulos y cuadrados, redes romboidales, y otros caprichos, más algunos cuadritos de menudas estrellas.—En obras que fueron hechas en 1888, el zócalo fué restaurado por el ceramista don Manuel Soto y Tello. Luégo, despren-



PARTE ALTA DEL MOSAICO, SAN GIL

dida la parte de la segunda cara, del lado del Evangelio, fué repuesta cuidadosamente en 1924.

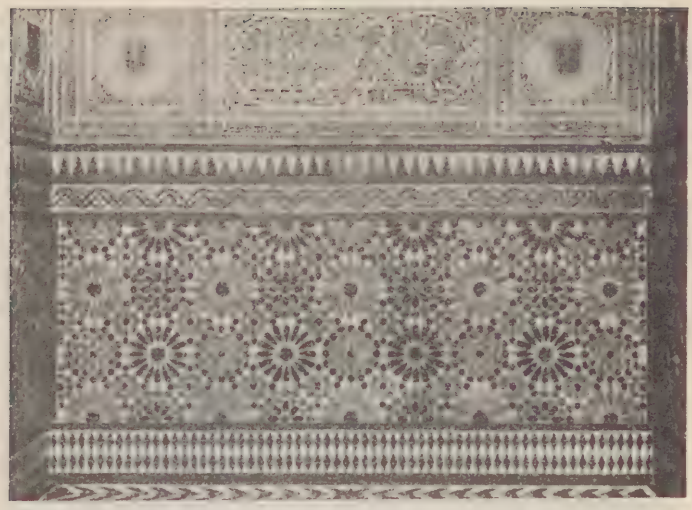
Semejantes son las estrellerías y el remate (exceptuando la guardilla de lacería y la basa de rombos, como las tiras lisas, que son de construcción actual), de los tres tableros de mosaico que existen en los zócalos de los tres arcos ciegos, en el patio principal de la artística casa-palacio de don Miguel Sánchez-Dalp, en la plaza del Duque de la Victoria (1). Los tableros de los arcos extremos tienen igual estrellería combinada; la estrellería del centro tiene las rosas separadas unas de otras y de dos clases; los asientos en los tres arcos, con bandas quebradas paralelas, también de mosaico, como se ve en el grabado (pág. 235) parte de la superficie de los asientos; el grabado aludido reproduce el mosaico del arco central y parte de la decoración de yesería, buena imitación del ataurique árabe.



PARTE BAJA DEL ZÓCALO, SAN GIL

Lacerías y estrellerías.—Cuando de 1917 a 1919 se efectuaron las obras de restauración y modificación de la capilla de la Quinta Angustia, en la parroquia de san Pablo (2),

(1) Véanse las páginas 206 y 207 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.
(2) Véase la página 178 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.



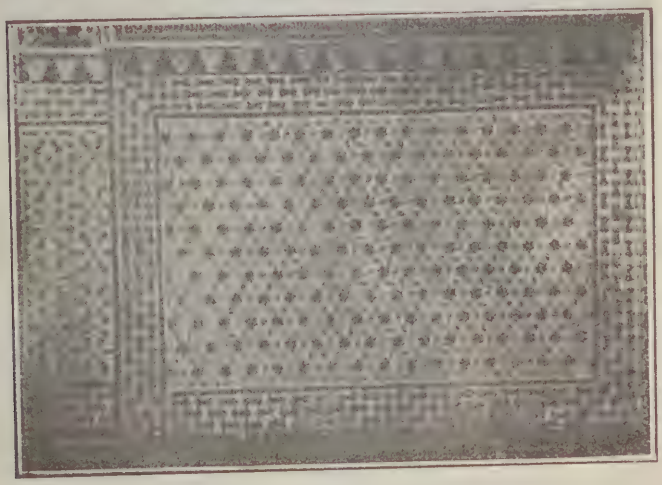
ZÓCALO ALICATADO DE LA CASA-PALACIO SÁNCHEZ-DALP

fueron hallados restos de varios mosaicos de azulejos que han sido colocados, recompuestos y sin poder formar armonía, en el zócalo de una pilastra del lado de la Epístola de la capilla, habiéndose hecho además todo el zócalo de la misma con buenos azulejos de cuenca, imitando los dibujos de los mudejares descubiertos Estos son de colores negro, blanco, melado, verde y verdoso, y presentan cinco dibujos diferentes: lacería blanca con estrellas de base de doce y de nueve puntas; combinación de rectángulos y cuadrados con fondos blancos, como la del zócalo de san Gil, que anteriormente mencionamos; estrellería en polígonos de ocho lados y cruces intermedias, como la del ajimez de calle Juan de Avila; greca de lacería verde y melada, como algunas del Alcázar en el patio de las Doncellas; faja de polígonos entrelargos, caprichosos, cóncavo-convexos de veinte lados, enfilados y con los vacíos en blanco, como la guardilla de piezas, que Gestoso llama cruciformes, en el trozo de pavimento de mosaico, hallado en 1890, al remover el pavimento del Coro de la Catedral.

EN EL ALCÁZAR SEVILLANO

Presenta varios notables ejemplos de mosaicos de dibujos rectilíneos y curvilíneos, formas difíciles, estrellerías menudísimas, curiosas ajaracas, trazados caprichosos, que fueron hechos por artífices granadinos y sevillanos, imitando los alicatados de la Alhambra.

Ejemplos de cortes curvos.—En la cámara alta, llamada de doña María de Padilla, que se encuentra sobre la entrada principal y el vestíbulo, se admira un zócalo de mosaico, de curiosas combinaciones. En el rico salón llamado de Embajadores, de la planta baja del Palacio, luce el zócalo diversos tableros de mosaicos, de 168 centímetros de altura: el que reproducimos en el adjunto grabado, bajo el

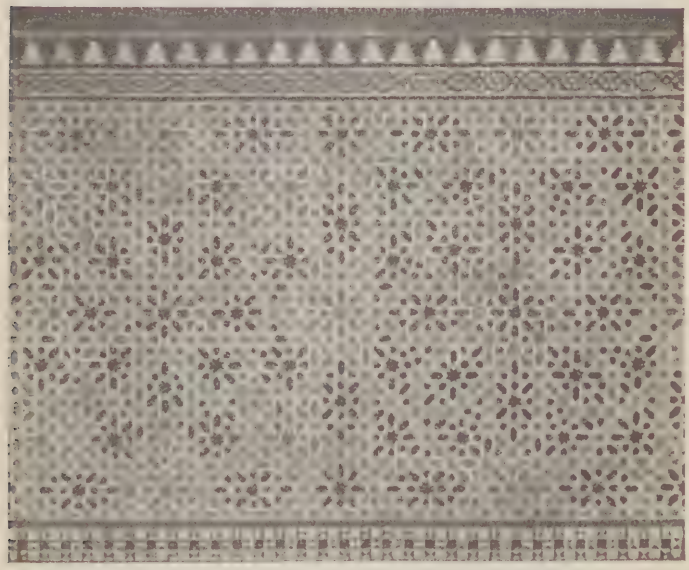


MOSAICO DEL SALÓN DE EMBAJADORES.—(Alcázar).

remate de almenitas dentelladas, tiene un marco de piececitas cóncavo-convexas de dos colores, y el tablero en muy difícil combinación de estrellas cóncavas exagonales, triángulos cóncavo-convexos, y pequeñas pepitas incrustadas en las concavidades de los triángulos.

Las lacerías y las estrellerías del magnífico zócalo de las galerías del patio de las Doncellas, con cerca de dos metros de altura, son admirables mosaicos de azulejería con lacería blanca y estrellería de colores melado, azul, verde, blanco

y negro. La lacería en bandas paralelas de a dos cintas y en cuatro direcciones, dos a dos perpendiculares entre sí, horizontal y vertical, oblicuas a derecha e izquierda a cuarenta y cinco grados: la estrellería hecha con polígonos convexos y estrellados, los convexos son de cuatro y seis lados irregulares simétricos en uno y en dos sentidos, y de cinco lados regulares, los estrellados son de ocho puntas regulares y con dos clases de trazados. Con estos elementos geométricos, siguiendo leyes y normas ocasionales de combinación, estos mosaicos, de paciencia y habilidad admirables, presentan muy curiosa vista a distancia, porque producen diversas ilusiones visuales y diversos aspectos formales: ya



ZÓCALO DEL PATIO DE LAS DONCELLAS.—(Alcázar).

aparecen estrellerías aisladas, ya octogonales grandes formadas por las aisladas, ora tableros cuadrados, ora octógonos inscritos en ellos, y hasta ilusiones de florones curvilíneos y circulares.

La cabeza del zócalo está compuesta de almenas dentadas, en negro, verde y blanco, y enlaces de cintas, o cadenas enlazadas, melada y azules; y el pie del zócalo es otra faja

de triángulos y cuadrados combinados, que ha sido hecho de nuevo casi todo en 1901.

Gestoso (1) escribió acerca del referido zócalo: «Las irisaciones que han adquirido estos ornatos durante el transcurso de los siglos aumentan singularmente su belleza, pues, en muchas partes, al ser heridos por la luz, semejan placas de nácares y oro.» Sorprende «la pericia de los azulejeros que se emplearon en el corte de los millones de piezas que constituyen la riquísima labor del mencionado patio, en cuya obra aquellos maestros alardearon de su habilidad, como se observa en los centros de algunas estrellas, que están compuestas por treinta y tres piezas, siendo su diámetro total el de seis centímetros» (2). Señala Gestoso la duda que puede asaltar acerca de si estos mosaicos son del siglo XIV, cuando fué hecho el palacio mudéjar de Pedro I, o son del siglo XV, época de los Reyes Católicos, los cuales realizaron importantes obras en el Alcázar; y se decide por considerarlos del período de construcción por don Pedro.

ARTE OJIVAL Y MUDÉJAR: SIGLO XV-XVI

Continuó muy usado el mosaico vidriado durante el siglo XV, del cual nos quedan los ejemplares que tratamos a continuación.

Es muy celebrado, por su exacta construcción, el mosaico de *lacería con estrellería*, mixto de ladrillo y de azulejo, que ostenta la portada de la iglesia de san Isidoro del Campo, en Santiponce (3). En las enjutas del arco ojival existe una lacería de ladrillo claro, e inscrustados en los huecos de las estrellas mayores, que son de doce puntas inscritas en exágonos, hay polígonos de ladrillo rojo; en los espacios menores encajan estrellas de muy pequeñas piezas de azulejos polícromos, admirablemente ajustadas. Ya dijimos que el señor Gestoso estima que este mosaico de lacería con estrellería es del siglo XV, así co-

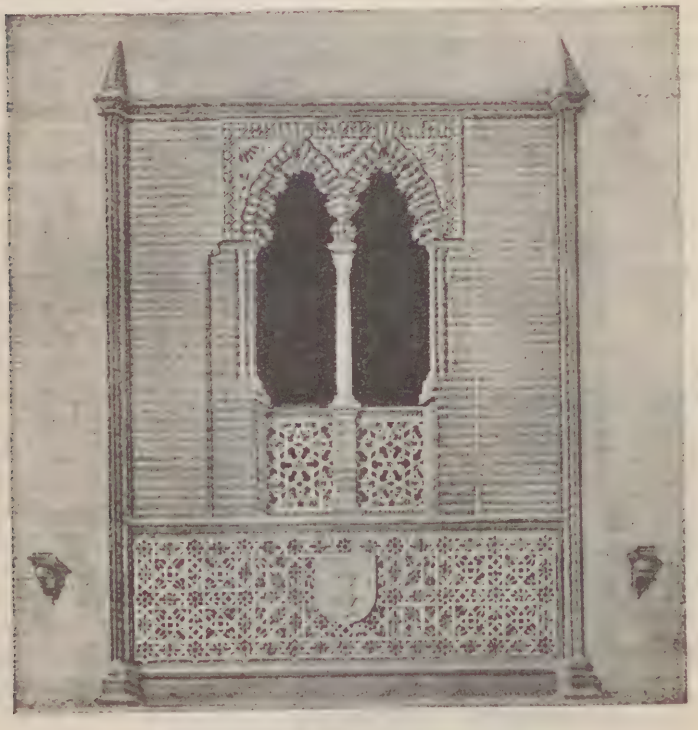
(1) En su *Historia de los barros vidriados sevillanos*, 1903, obra premiada por la Academia de la Historia; de la que dijimos en otra ocasión que es la obra más original y mejor hecha de las que produjo el ilustre investigador sevillano.

(2) Para comparación de menudas y numerosas piececitas de taracea e incrustaciones, véanse las páginas 339 y 340 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

(3) Véanse las páginas 69 y 70 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*.

mo la faja de azulejos de cuenca sobre el arrabá es del siglo XVI.

Otro ejemplo de mosaico de *lacería* está en el balcón que resta del palacio de los marqueses de La Algaba (1), que es obra característica de la arquitectura ojival y mudéjar sevillana de fines del siglo XV. Presenta la fachada, entre la moldura del suelo del balcón y la cornisa de la puerta del palacio, un tablero de mosaico con menuda lacería blanca



Balcón de la casa-palacio de los marqueses de La Algaba (Dibujo de J. Guichot).

y pequeños azulejos polícromos y otros adornos embutidos en los huecos: hállase en muy mal estado de conservación y muy falto de azulejos; la reproducción es de un dibujo,

(1) Páginas 91 y 92 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*.

hecho en 1872 por el cronista de la Ciudad y su Provincia don Joaquín Guichot y Parody; el dibujo es un proyecto de restauración de la fachada. Muy posteriormente, el ingeniero don José Kith y Rodríguez, en 15 de marzo de 1913, según la página 230 de este libro, hizo el estudio del citado friso, del cual resulta que el trazado original del musivario que lo hizo es inexacto, sin poder precisar si la inexactitud, o falta de sometimiento a reglas geométricas fijas, resultó al musivario por casualidad, al desarrollar el trazado dentro del tablero de dimensiones obligadas, o fué producto de estudio especial y caprichoso del musivario: el señor Kith da la preferencia a este friso sobre los demás mosaicos sevillanos porque «es uno de los modelos más notables e interesantes de dicho arte, cuanto por las dificultades que presenta su estudio y su reproducción», así como también la combinación de colores da a la obra una notable visualidad.

También de fines del XV o comienzos del XVI, el ajimez, cuya parte superior reproduce el adjunto grabado, de un dibujo hecho en 1872 por don Joaquín Guichot, copiado del natural. En las enjutas de los arcos angrelados, una *estrellería sin lacería,* de base octogonal, sin leyes en la tracería geométrica y de muy curioso capricho musivario, con aliceres blancos, morados y verdes, rodeados de encintado verde.

Ajimez de la antigua calleja de los Estudiantes (Dibujo de J. Guichot).

Hallábase sobre la entrada de una casa antigua del callejón de los Estudiantes, que fué derribada hacia 1888 para ensanche de la calle actual de Juan de Avila, y trasladado el ajimez a un muro interior bajo, del accesorio nú-

mero 6 de la misma calle, encontrándose casi tapado por espesa capa de polvo producida por el polvero de yeso y cal que existe en el accesorio.

De la misma época existen en el palacio de los Duques de Alba, calle Dueñas, trozos de varios rosetones de *lacería regular* exagonal y de contorno de seis lados también para pavimentos, que han sido colocados en uno de los patios de la izquierda de entrada; y en las diagonales soladas del patio principal cuatro rosetones iguales dodecagonales regulares, preciosos ejemplos de lacería mudéjar blanca, con piezas de relleno o encaje de colores negro, verde y azul, y con la particularidad de que el melado en azulejo está sustituido por piezas de ladrillo en su color; resultando el grabado en perspectiva por la necesaria inclinación de la cámara fotográfica. Los rosetones pertenecieron a la solería primitiva del palacio.

ROSETÓN DE SOLERÍA
DEL PALACIO DE LOS DUQUES DE ALBA.

En la mediación del XVI fué hecho un difícil trabajo en el pavimento interior del Pabellón de Carlos V, de los jardines del Alcázar, curioso ejemplo de *piezas incrustadas*. Alrededor del surtidor y taza de mármol, que constituyen una fuente al nivel del suelo, un círculo de rombos en colores blanco, azul, verde, negro y melado, estando inscrito el círculo en un cuadrado, y presentando las cuatro enjutas admirables mosaicos de colores iguales a los de los rombos: las dos enjutas altas tienen elegantes macollas y a los lados oso y caballo y en las puntas pájaros y otros animales caprichosos recortados e incrustados en los ladrillos rojizos; la enjuta baja, del lado izquierdo del observador que entra, tiene macollas, pájaro, y en el centro una tarjeta con el nombre del autor en abreviatura, «Juan Hz» (¿Hernández?);

la enjuta de la derecha, con macollas, pájaro, y otra tarjeta que tiene la fecha, que parece ser 1549.—La solería de ladrillo es también muy curiosa y de embutidos: es una cuadrícula de cintas de ladrillos claros, y como los lados verticales son concurrentes al centro del surtidor, resulta el cuadriculado en disminución hacia el centro, teniendo en los cruces de las cintas unos polígonos de azulejos oscuros perforados; los huecos de la cuadrícula rellenos de ladrillos rojos embutidos, y en sus centros figuras de ladrillo claro perforado, o sean rombos, estrellas, círculos, óvalos y tres ramos de flores hechos en hueco.

Las dificultades de construcción del mosaico, que necesita mucho tiempo y mucho costo para producirlo, hicieron que a fines del siglo XV se pensase en sustituirlo por otro procedimiento industrial que ahorrase trabajo, tiempo y precio; a cuyo efecto se generalizó el uso del azulejo cuadrado hecho a molde, *imitándose* la lacería y la estrellería y demás combinaciones de aliceres, en la forma que veremos en la siguiente sección de cerámica pictórica.—Ya en la mediación del siglo XVI puede decirse que se perdió en Sevilla la construcción de mosaicos de barro vidriado; como a mediados del XV, con la pintura al óleo, fué desterrado el mosaico vermículo de cubitos polícromos.

ARTE BARROCO: SIGLO XVII

Dos interesantes *obras de embutido* tenemos en Sevilla, que pueden ser referidas al gusto barroco y al siglo XVII.

El zócalo de la capilla sacramental de la parroquia de san Esteban, de 184 centímetros de altura, es un notabilísimo alicatado de azulejos polícromos planos, con pinturas más barrocas que platerescas y aspecto mudéjar, y construcción de mosaico o embutido en piezas relativamente grandes y muy bien ajustadas: los círculos y estrellas centrales de diez puntas son de una sola pieza, las aristas de las jambas de la entrada no son cortadas, como sucede en todos los casos, son azulejos en ángulos diedros, teniendo hecho el dibujo a propósito y con habilidad para que continúe por ambas caras sin cortes ni interrupciones.

Según indica el grabado de un trozo que reproducimos adjunto, rodea una cenefa de losetas cuadradas, fondos amarillo y blanco, flores y puntas de azul y ocre, que en el grabado se ve en su extremo alto; una extensa lacería, con base de estrellas de diez puntas, de un ornato simétrico repetido, de color blanco sobre fondo azul; los vacíos de la ajaraca rellenos con piezas poligonales, triángulos, trapezoides los más abundantes y otros tantos exágonos irregulares y simétricos en su mayor dimensión, viéndose también en los enlaces estrellas irregulares de cinco puntas, teniendo estas piezas el fondo amarillo y pintadas macollas de hojas recurvadas y adornos floreados en verde, azul, celeste y ocre; en los círculos de los centros de las estrellas de diez puntas, hay figuras, nueve cabezas, cuatro pájaros, dos angelitos, un león, y en las pilastras trozos de cabezas y de pájaros, de endeble dibujo, asemejándose estas figuras a las pinturas cerámicas decadentes del siglo XVIII llamadas de montería.—Este alicatado, por su

Zócalo de san Esteban

composición de mosaico de embutidos y por sus pinturas, es un curioso ejemplar que se presta a estudio y reflexión, si no fuera, como parece probable, una obra caprichosa de un ceramista inteligente que quiso hacer labor ecléctica de elementos de los siglos anteriores.

La iglesia de los Venerables (1), en los altares primeros de ambos lados del templo, tiene dos frontales iguales, de 252 centímetros de anchura por 107 de alto, bello trabajo de perfecto ajuste de piezas y elegante dibujo barroco, incrustaciones muy bien conservadas de mármoles de colores en tabla o fondo de mármol negro: un marco de escudo

FRONTAL DE INCRUSTACIONES DE MÁRMOLES.—(Iglesia de los Venerables). (Fotografía del Laboratorio de Arte).

coronado, entre aves de color anaranjado, con grandes ramas que parten de la corona y se extienden floreadas y en espirales y ondulaciones hasta unirse con las ramas inferiores y sus floreros, en tonos blanco, rojizo y amarillo.

ARTE BARROCO: SIGLO XVIII

Ya dijimos en la sección de Cerámica modelada (2), que en el último tercio del siglo, la fábrica «La China», fundada por Carlos III en el Buen Retiro, además de la produc-

(1) Páginas 167 y 168 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.
(2) Página 446 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

ción de porcelanas y de trabajos de bronce y de marfil, hizo también muy curiosos mosaicos de embutidos, perfectamente ajustados, de jaspes y piedras de colores, imitando pinturas y mesas llenas de objetos, siguiendo a artífices italianos muy hábiles (1).

En Sevilla, cuando a fines del XVIII se hacía la rica pavimentación de mármol, en losas blancas y negras, de la Catedral, hubo de colocarse un hermoso embutido mosaico de jaspes de colores, en cortes especiales para hacer importante dibujo, delante de la entrada de la Capilla Mayor, en el pavimento del Crucero. En simétrica cartela formada por marco rojizo, de 332 centímetros de anchura por 197 de alto, y dentro de él orlas laterales de ornamentación barroca elegante, se destaca en el centro el escudo del Cabildo con las jarras de azucenas, y en medio, en tamaño esbelto, la Giralda de Hernán Ruiz, primorosa y hábilmente representadas todas sus partes. El fondo es de mármol blanco y las figuras se componen de jaspes rojizo, amarillo claro, gris claro y negro; y tanto las piezas del fondo, como las de los dibujos están admirablemente embutidas unas con otras, constituyendo una nivelada superficie sin desigualdades ni llagas.

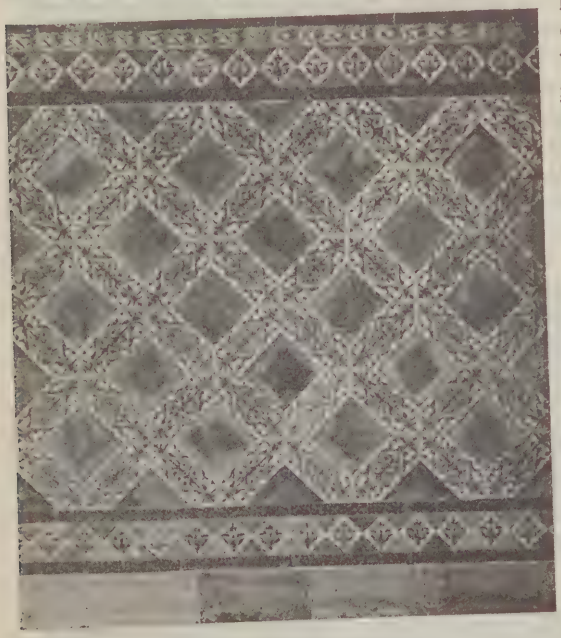
IMITACIÓN DEL MOSAICO ROMANO: SIGLO XX

El creciente movimiento de progreso en todas las artes sevillanas, que se viene efectuando desde la primera decena del siglo presente, ha producido deseos de cultivo, no solamente de las artes tradicionales, sino además de otras de menor frecuencia en la historia de la cultura artística de nuestra ciudad. Así ha ocurrido con el arte musivario, que ha tenido representación en los palacios de la plaza de América, según exponemos a continuación.

Palacio de Arte Antiguo e Industrias Artísticas, de estilo mudéjar andaluz, 1914. En la entrada al patio, un pequeño octógono de mosaico: lacería de cintas blancas y estrellería verde, melada, celeste y negra.—Un ejemplo de alicatado en piezas grandes de diferentes formas, lo presenta el zócalo

(1) Historia y producción de esa fábrica en el erudito libro *Las porcelanas del Retiro*, por don Manuel Pérez-Villamil y García, premiado por la Academia de la Historia y publicado en 1906.

de las galerías del patio, cuyo grabado es adjunto: red de cintas de azulejos, de fondo blanco y adorno arabesco azul de relieve, están cortadas y ajustadas en exágonos prolongados en un sentido y simétricos, y dejan entre sí espacios cuadrados llenos con losetas de ladrillo encajadas en forma romboidal; las guardillas están formadas con cuadrados de azulejos semejantes y en los triángulos de separación ladrillos encajados o embutidos. Es sencilla labor.



ZÓCALO EN EL PATIO DEL PALACIO DE ARTE ANTIGUO. 1914.

Pabellón, de estilo gótico flamígero de los Reyes Católicos, 1916. En el centro del salón principal, un medallón de mosaico que se asemeja al sectil romano, de jaspe rojo y fondo blanco, que representa un águila real, rodeada de adorno curvilíneo y greca de hojas en tallo serpenteante.

Palacio de Bellas Artes, de renacimiento español plateresco, 1919. En los centros de los suelos de los cuatro salones principales de este palacio, existen mosaicos de jaspes de colores, imitando a los romanos de cortes sectil y litostrótos en la construcción y presentando dibujos de ornamentación plateresca. Los trazados son del ilustre arquitecto director don Aníbal González y Alvarez Osorio, y las construcciones del artífice don Miguel Bienvenida y Mesa.—El mosaico del salón de Zurbarán es de contorno octogonal: en su centro una cartela de jaspe gris, sobremontada de

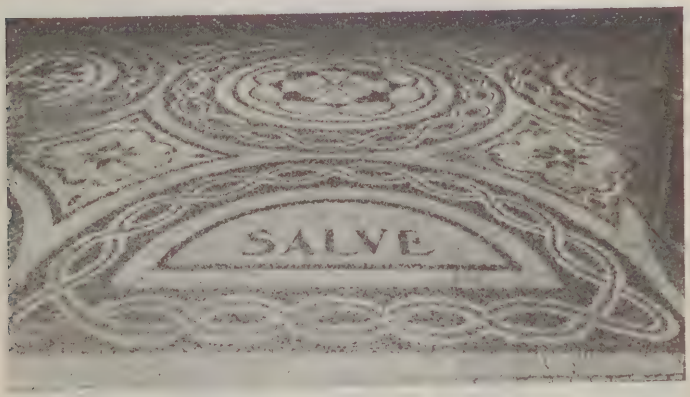
águila, y debajo una jarra de la que salen tallos floreados en espirales, de mármol rojo; los vacíos del adorno rellenos de teselas blancas; limita una cinta gris que lleva la forma dicha de octógono regular.—En el salón de Velázquez es un círculo de tres metros de diámetro: en el centro una elipse de perlitas y el nombre, de mármol gris, inscrustados en fondo blanco, cartela figurada, greca de bichas y de macollas, y orla de laurel, con cinta circular límite de jaspe rojo. Cuadrado es el del salón de Murillo; con mármoles rojo, rosa, gris y blanco, una cartela con el nombre y encima de ella el escudo del NO8DO de Sevilla, greca de tallos serpenteantes simétricos, rojos entre cintas grises, y los huecos rellenos de teselas rosadas.—Obra de habilidad y paciencia es el mosaico del salón de Roelas, de forma regular exagonal (pero el grabado resulta de forma irregular por la perspectiva que forja el objetivo de la cámara fotográfica colocada verticalmente sobre el suelo horizontal): con colores rojo, gris, negro, blanco y pardo, sobre fondo anaranjado, en óvalo el escudo de Sevilla del rey san Fernando y los obispos san Leandro y san Isidoro; rodea el óvalo un marco y cartela, con corona real en rojo, de una sola pieza la-

MOSAICO DEL SALÓN DE ROELAS.—(Palacio da Bellas Artes).

brada y perforada o taladrada, y pedrería blanca; continúa un fondo de teselas negras y filete circular rojo, una faja circular de cubitos blancos entre los cuales lucen leyenda,

adornos y números en negro, piezas todas éstas hábilmente cortadas y pulidas en piezas enteras; y circunscrita al círculo una faja roja exagonal, en cuyos seis ángulos se repite un adorno simétrico blanco y rellenos sus huecos con teselas negras.

En los años transcurridos del siglo, recordando la obra de piso fuerte usado en vestíbulos, jardines y estancias de otras épocas, se han hecho algunos pavimentos de dibujos geométricos sencillos con piedrecitas peladillas, o aovadas irregulares, blancas y negras. El mejor de ellos hoy es el del zaguán de la casa principal número 34 de la calle san Vi-



PAVIMENTO DE PIEDRECILLAS PELADILLAS (en calle san Vicente, 34).

cente, propiedad de don Isidoro Pérez de Herrasti, quien dispuso su construcción en 1923, a la vez que terminaba la obra de la casa en estilo de clasicismo sevillano.

LA CERÁMICA PINTADA

AZULEJERÍA. - ALICATADOS. - ORNAMENTACIÓN.

- CUADROS. COPIAS. -

- CONJUNTOS DE COMPOSICIÓN. -

- PINTORES CERÁMICOS. -

LA AZULEJERÍA

En sí misma reúne la azulejería, en general, cualidades de mucho aprecio: belleza, por los artísticos dibujos y los brillantes esmaltes coloridos; limpieza y frescura, porque los esmaltes no absorben manchas y los reflejos contribuyen a dicha sensación; permanencia, por la consistencia de las materias empleadas. Así resulta tan decorativa, habiendo sido en Sevilla un elemento muy estimado, unido a la Arquitectura y la Ornamentación, que, verisímilmente, estaría ya aplicado en el período almohade, como anteriormente dejamos dicho, y que llegó a su esplendor en el florecimiento del XVI-XVII, sucediendo muy marcada decadencia, y luégo restauración hasta hacer preciosidades en nuestros días.

Al tratar de las tres aplicaciones de la lacería, la de la taracea de maderas en muebles, puertas, suelos, techumbres, la del grabado sobre estuco o yeso en molduras y muros, la del mosaico en los alicatados, dijo el ingeniero Prieto Vives (1) que, así como siendo el arte del grabado procedimiento caro, se recurrió a la industria del moldeo en planchas para aplicarlas sobre el yeso, así el arte del mosaico, por ser también muy caro y entretenido, fué sustituido por la industria del azulejo.

Veamos el desenvolvimiento de la azulejería en Sevilla, y al mismo tiempo de la cerámica pintada.

ARTE MUDÉJAR: SIGLO XIII

Describió minuciosamente don Guillermo J. Osma los descubrimientos de azulejos, que son considerados como

(1) Opúsculo *El arte de la lacería*, Madrid, 1904. (El señor Prieto Vives ha continuado sus estudios de «Temas de composición de los tracistas musulmanes» en los años 1932 a 1935 de la revista de Madrid *Investigación y Progreso*).

producción del siglo XIII, y que existen en la colección particular que él mismo formó (1).

En el subsuelo de la capilla de la Piedad, de la parroquia de santa Marina, además del hallazgo en 1885 de mosaico de pavimento, de que hablamos en la página 231, viéronse azulejos moldeados en relieve, que formaban parte del basamento de un zócalo de mosaico, cuyos restos se deshicieron. Son azulejos cuadrados colocados en forma romboidal y enfilados, con castillos y águilas alternando, de esmalte melado o acaramelado, «vidrio peculiar de nuestra cerámica morisca.»—Después, en 1888, fueron descubiertos tres azulejos en el subsuelo de la hoy sala de la hermandad sacramental del Sagrario, que se halla en el claustro del Lagarto, del patio de los Naranjos de la Catedral: cuadrados los azulejos, en posición romboidal, moldeados en relieve, dos de ellos tienen escudos con castillos y el tercero una cruz de filetes paralelos, la cruz en tono negro, los escudos en tonos verdoso y melado, pero turbios por la acción de la tierra y de la humedad sobre ellos.

Cuando se descubrieron los de santa Marina, los arqueólogos los clasificaron del siglo XIV; pero, por el estudio crítico-histórico que hizo el señor Osma, entendió que los azulejos de santa Marina y los de la sala del patio de los Naranjos están relacionados entre sí, que son de la segunda mitad del siglo XIII, y que se refieren a los infantes don Felipe y don Enrique, hijos de Fernando III el Santo, y hermanos de Alfonso X el Sabio.

Dió cuenta el señor Gestoso de seis o siete azulejos, de nueve por once centímetros, de vidrio blanco con dos lobos paralelos de relieve y color verde claro, que fueron hallados en la iglesia de san Andrés y que se repartieron entre aficionados.

ARTE DE TRANSICIÓN: FINES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIO DEL XVI

Con excepción de las pequeñas muestras de que acabamos de hablar, no se conocen manifestaciones de la azulejería pintada en Sevilla en los siglos XIII y XIV, y primera

(1) *Azulejos sevillanos del siglo XIII*, Madrid, 1909.

mitad del XV, durante los cuales se piensa que debió haber sido con frecuencia usada: destruidas, pues, las producciones por la acción del tiempo, pasamos a las que indican ya el florecimiento de la azulejería sevillana.

LA SUSTITUCIÓN DEL MOSAICO

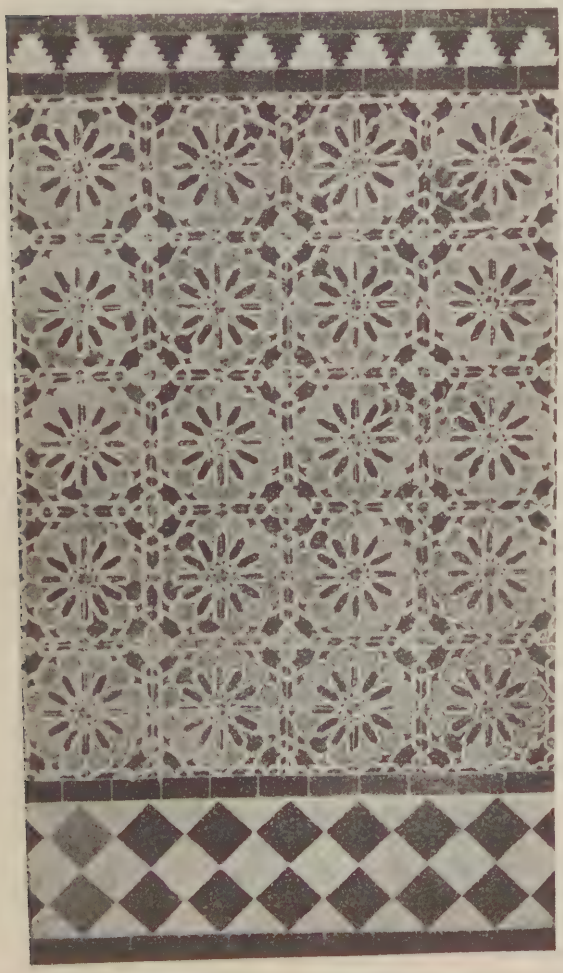
Dadas las grandes dificultades de la producción del mosaico, la industria halló un sistema fácil y mucho menos costoso para imitar el mosaico, en azulejos cuadrados, llamados de *cuerda seca:* son placas o moldes de madera o metal, con el dibujo que se desee, formado por cordones salientes o en relieve; impreso el molde en el barro, los cordones quedan rehundidos y se les da «manganeso y grasa, que con la cochura resultan opacos, esto es, de cuerda seca, calificativo que ha tomado carta de naturaleza entre alfareros y ceramófilos», dice Gestoso; con los pinceles cargados de las tintas correspondientes se llenan los espacios separados por los cordones rehundidos.

En dibujos había figuras de gusto ojival, otras de renacimiento italiano, pero principalmente del gusto mudéjar en combinaciones muy variadas: lacerías de cintas formadas por dos cordones paralelos rehundidos y dado de blanco el espacio comprendido entre los cordoncillos, y los polígonos que cerca la lacería esmaltados con los colores correspondientes. Otros alicatados eran de estrellerías sin lacerías, formando el dibujo con red de cordoncillos delgados, rellenando igualmente con los esmaltes coloridos los espacios poligonales entre los cordoncillos rehundidos.

Ejemplo de lacería de cintas en cuerda seca es el trozo de zócalo cuyo grabado reproducimos en la página 254, perteneciente a la capilla del palacio Casa de Pilato, formado con azulejos cuadrados de trece centímetros de lado; la guardilla de almenas dentelladas es de piezas recortadas y ajustadas, y el basamento es de losetas cuadradas modernas. El frontal del altar de la misma capilla es también de lacería de cuerda seca en losas cuadradas de nueve centímetros de lado.

Otros notables azulejos de cuerda seca en el frontal del altar de la iglesia de santa Paula: Los mudejares del alto zócalo del presbiterio, «son bellos y ricos modelos de la ce-

rámica sevillana, viéndose en ellos fielmente imitados los tapices persas, tan en boga en los siglos XV y XVI», dice Gestoso; debiéndose advertir que el escudo de los Montemayor es de azulejos añadidos y está adulterado con pintura y dorado modernos sobre yeso.



De la capilla de la Casa de Pilato.

Los que había en el zócalo de la capilla del palacio del Duque de Alba, en calle Dueñas, han sido sustituidos recientemente por otros azulejos de cuenca del siglo XVI y algunos modernos imitados en las guardillas.

En el Museo Arqueológico Provincial hay varios azulejos y estrellas catalogados, de estilo mudéjar; y en el Municipal varios con figuras de gusto ojival, animales fantásticos rodeados de marcos de lacerías, de carácter mudéjar.

A esta época pertenece el valioso *escudo* de los Reyes Católicos, que estuvo en un patio de la derruida Alhóndiga y trasladado en 1895 al Museo Municipal, donde se halla dentro de un marco de madera adecuado para su conservación. Es una loseta de 42 centímetros de ancho por 51 de altura, de fondo blanco y pintado el escudo con los cuarteles, duplicados en aspa, de Castilla y León, Aragón y Sicilia, debajo el signo de Granada y encima la corona real y el águila de san Juan: los colores son celeste y melado, toques verdes, las águilas pequeñas de negro, las barras de los cuarteles se representan con el vidrio melado oscuro y claro. Bajo el escudo hay otra loseta menor, que no hemos reproducido entera en el grabado, con inscripción en letras góticas, que empieza con los signos de Jesucristo, declarando luégo el nombre del autor del edificio y año de 1503, en que se concluyó.

Escudo de los Reyes Católicos.

FRANCISCO NICULOSO PISANO Y SU ESCUELA

Ya dijimos en otra ocasión que la fama y la riqueza de nuestra Ciudad y el importante conjunto de trabajos que sostenía la grandiosa obra de la Catedral habían atraído a muchos artistas extranjeros, y al terminar el siglo XV abundaban en Sevilla los italianos, los franceses, los flamencos, los alemanes, que trabajaban unidos a los sevillanos de origen castellano y los de origen mudéjar, y además había artífices y operarios de otros reinos españoles.

Entre los extranjeros se hallaba el ceramista italiano Francisco Niculoso, natural de Pisa, educado por los iluminadores florentinos y muy hábil en la técnica de la escuela ceramista de los Robbia (1); pintor decorativo, perito en el arte del renacimiento italiano, pero desconocedor de la ornamentación mudéjar frecuente en Sevilla, introdujo el nuevo género y fundó escuela, que en breve fué seguida brillantemente por España.

Los dibujos mudejares y góticos que se hacían en la azulejería eran de tonos fuertes de color; Niculoso, como dicen los críticos, inició en el colorido las medias tintas, con especialidad la amarilla y la azul, imitando a veces la mayólica italiana. En su procedimiento de placa lisa pintada, dice Gestoso (2): «sobre fondos amarillos o blancos resaltaban asuntos de todo género y composiciones con figuras humanas y de animales, tallos, frutos y flores, cartelas y cornucopias, trofeos militares y otras fantasías perfiladas con azul o morado y modelados al claroscuro... Otras veces, en vez de pintar dichos motivos sobre losetas esmaltadas de amarillo, preparaban los fondos de blanco, empleando entonces, además de los colores verde tinta, melado, azul, blanco, negro y los amarillos claros y obscuros, introducidos por el mismo Niculoso, otros nuevos como el violeta y el rosa, producto de combinaciones o mezcla de los anteriores, según se ve en el retablo del Alcázar.»

La diferente manera de tratar Niculoso los adornos, hechos con singular pericia, y las figuras, de endeble diseño, era causa de confusiones entre los observadores, hasta que los señores Sentenach y Gestoso descubrieron la firma de

---

(1) Véanse las páginas 440 a 443 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

(2) Página 196 de la *Historia de los barros vidriados sevillanos*, 1903.

Pedro Millán en uno de los medallones de la portada de santa Paula (1); el enigma se deshizo reflexionando que Niculoso, como escribe Sentenach (2), «gran adornista a la manera italiana, valíase de los pintores y escultores sevillanos cuando tenía que hacer figuras, por lo que resultaban éstas obedeciendo al gusto entonces dominante en la localidad.»

Niculoso hizo obras para fuera de Sevilla hasta el año 1526, y de las que hiciera para nuestra Ciudad, consérvanse tres muy importantes: hecha en 1503 la laude en la iglesia de santa Ana de Triana, y en 1504 la portada de la iglesia del monasterio de santa Paula, y el altar en la capilla de los Reyes Católicos del Alcázar. En estas dos últimamente nombradas, obras notables de pintura en cerámica, se ven marcadas dos influencias artísticas, la italiana y la flamenca, también de manos distintas, confirmándose la reflexión de los críticos.

La *lápida sepulcral* polícroma, en santa Ana, que reproducimos en el grabado de la página 258, se halla en el zócalo de la nave de la Epístola, cerca de la puerta de Poniente. Dentro de marco con guirnalda de hojas góticas, en la cabecera hay una tarjeta que dice *Nicvloso Francisco italiano me fecit*, y a un lado la leyenda *Esta figura i sepultura es de iñigo lopes...*, siguiendo un espacio roto y las letras pequeñas que dicen *en el agno de mil CCCCC III;* la figura yacente, que tiene los brazos cruzados y sobre ellos una cruz, está vestida con túnica y birrete, medias y zapatos, apoyada la cabeza en una almohada con adornos de lacerías mudejares bordados; el traje es raro y una tradición supone que el Iñigo López era un esclavo. Esta pintura es muy inferior a las siguientes.

La *portada* de la iglesia de santa Paula (3), es un hermoso ejemplar: los azulejos de las enjutas del arco con pinturas de paisajes, el monograma de Jesús y ángeles decorativos; en los azulejos de la archivolta rica ornamentación plateresca, de blanco y azul, y entre ella seis medallones con figuras de santos y el séptimo de la clave con el Nacimiento, todos ellos rodeados de guirnaldas circulares polí-

(1) Acerca de Pedro Millán, véanse páginas 362 y 363 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

(2) Página 119 de *La pintura en Sevilla*, 1885.

(3) Páginas 86 y 362 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

cromas de flores y frutas; en el tímpano azulejos plateresco, y los de ambos lados del escudo de mármol de los Reyes Católicos son los blasones de los mismos reyes, la frase «tanto monta», el «yugo», y «haces de flechas». La diferencia entre los medallones y los demás azulejos, declaratoria de distintas manos, fué confirmada por los señores Sentenach y Gestoso, quienes descubrieron en los azulejos que los medallones fueron hechos por el escultor sevillano Pedro Millán, compañero de Niculoso en varias obras cerámicas de su tiempo.

LÁPIDA SEPULCRAL.—(Santa Ana, parroquia).

El *altar* del Alcázar es una de las joyas artísticas de Sevilla: «nada más acabado ni valiente que las fantasías plate-

rescas que lo adornan», dice Sentenach. Como se ve en el grabado siguiente, el cuadro central es la Visitación de la Virgen a santa Isabel, rodeado de un marco que tiene, entre cintas y flores, en la clave la Virgen y el Niño, las figuras de los profetas de la generación temporal de Jesús, y al pie recostado el Patriarca Jesé; el muro con ornamentación plateresca y en las pilastras figurados los blasones de los Reyes Católicos como en santa Paula, yugo y frase de «tan-

ALTAR CERÁMICO DEL ALCÁZAR.

to monta» en la izquierda del observador, y haces de flechas en la derecha; en el frontal de la mesa, el cuadro circular laureado con la Anunciación, escudo y blasones de los mismos monarcas en la parte superior del cuadro, y a ambos lados bichas y otros dibujos plateresco. Esta labor de azulejos polícromos, principalmente blanco y azul sobre fondo amarillo, presenta la particularidad, notada por los críticos, de notable diferencia entre el gusto del dibujo de la ornamentación plateresca, gusto de renacimiento italiano, y el del cuadro central de la Visitación, cuyas figuras y sus ropajes muestran influencia alemana o flamenca.

SIGLO XVI: FLORECIMIENTO DEL ARTE

IMPORTANCIA Y CLASES DE LOS AZULEJOS

La importancia de la azulejería, como de toda la cerámica, en este siglo, se prueba: por los hermosos ejemplares que se conservan en diversos edificios, pues era empleada en la decoración de templos, palacios, casas ricas y aun las acomodadas; por los datos de su exportación a muchas poblaciones españolas y otras portuguesas y europeas; y por el crecido número de operarios y de maestros ceramistas cuyos nombres constan en las listas que publicó el señor Gestoso.

En la primera mitad del siglo continuó alguna aplicación del alicatado *mosaico,* y frecuentemente del azulejo de *cuerda seca,* que expresaban en sus composiciones los gustos del arte gótico y del musulmán; mas estas clases cesaron ante el considerable uso que se hizo de los azulejos lisos o planos polícromos y de los de cuenca, ya conocidos desde principios del siglo XVI, que recibían el arte del Renacimiento puro.

Los llamados de *cuenca* o de *relieve,* tienen una red de dibujo contraria a la de la cuerda seca: se hace el dibujo en la plancha o el molde con cordones rehundidos, y al imprimir en el barro, los cordones quedan de relieve formando bordecillos alrededor de los espacios, o sean, de las leves cuencas o celdillas que han de recibir los esmaltes. Este azulejo es el de mayor belleza en los colores, «todos con tal pureza, con tal transparencia cristalina, que dan exacta-

mente la apariencia de la esmeralda, el granate, el zafiro, el topacio, el nácar y el ámbar», dice Sentenach.

Los azulejos *planos* polícromos, llamados también *pisanos* por el apelativo de Niculoso, o porque vinieron algunos originales de Pisa, solían ser de fondo blanco y el adorno dibujado y pintado con azul al claroscuro, y «generalmente, dice Sentenach, se desarrollaban las fantasías platerescas de sus paños y cenefas, medallones con bustos y cariátides de las impostas, sobre un fondo amarillo indio muy brillante, perfilando las líneas con el azul cobalto o con el negro morado, y empleando después en su iluminación todos los colores más ricos que se han usado en la cerámica de Triana.»

Acerca de la forma de los azulejos diremos que la más general es la de *cuadrado*, de lado de 12 a 14 centímetros, reuniéndose varios de ellos, desde cuatro, para un dibujo, de modo que el dibujo se divide en partes simétricas, llevando cada azulejo una parte, y en los alicatados se repiten los dibujos de cada cuatro o más azulejos. Sirven para zócalos, enjutas y paramentos.—El azulejo *rectangular* tiene doble dimensión de longitud, o sea, un rectángulo resultante de dos cuadrados unidos, 28 centímetros de largo por 14 de altura (hoy se hacen de 40 por 20), componiendo un dibujo entre dos. Sirven para casetones de techos, guardillas de zócalos, y también paramentos.—El *cuadradillo*, de unos siete centímetros de lado, se llama *holambre* u *olambrilla*, conocido en el siglo XV en Valencia, antes que en Sevilla, que contiene un dibujo solo o figura completa, y se combina con el ladrillo rectangular. Sirve para pavimentos, asientos, cenefas.

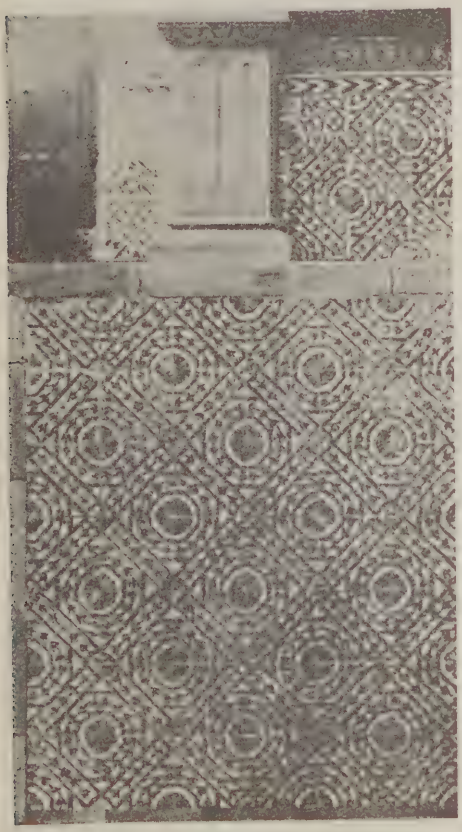
EL REFLEJO METÁLICO

Otra clase notable de azulejos es el de *reflejo metálico* o *vidrio dorado*, de producción perfecta en Granada y en Valencia en el siglo XIV, que adquirió en Sevilla notoriedad en los comienzos del siglo XVI. El barón Davillier (1) hizo un buen estudio de la dicha fabricación, y otros muchos ceramófilos se han ocupado después de ella; pero no se ha podido aclarar cuándo fué introducida en España, ni tam-

(1) *Historia de la loza hispano-morisca de reflejos metálicos*, París, 1861.

poco si los objetos antiguos que se conservan con el mencionado vidriado son o no anteriores al siglo XIV.

Respecto a la combinación del dorado con los colores cerámicos, el señor Gestoso dice que el dorado lo vemos solamente combinado con el blanco y el azul, pues, «según noticias, los restantes colores no se unen bien en la cochura con el dorado, especialmente el melado y el negro»: no obstante, en la Casa de Pilato está un hermoso dorado en cochura con el verde, raros casos, porque «el verde tiñe los fondos blancos con los vapores que en la cocción se desprenden del cobre» usado en el dorado.



FRONTAL Y ZOCALITO DE LA CAPILLA.
(Palacio de calle Dueñas).

De fines del siglo XV y principios del XVI, vamos a mencionar hermosos ejemplos de vidriado dorado o reflejo metálico en azulejos de cuenca, dignos de ser examinados con admiración, siendo realmente de la mejor labor hecha en nuestros alfares de Triana.

Frontal y costados del altar mayor de la capilla del Seminario antiguo: de fondo blanco, con dibujo de oro pálido, de mucha brillantez, y flores azules, «imitan, por su dibujo, riquísima tela persa con guardilla de gusto ojival florido»; «imitan una tela de rico brocado...; simulan con bastante

propiedad magnífica estofa», dice en sus libros el señor Gestoso.—Muy semejantes a éstos son los azulejos de la *alhacena del departamento interior,* donde se dice que nació el beato Juan de Ribera en el siglo XVI, de la casa de los Pinelo (1), y aun parecen de mérito superior a los de la capilla anteriormente nombrada.

En el *palacio de la calle Dueñas,* el frontal y el zocalito del altar de la capilla, parte de cuyo lado izquierdo del observador reproduce el grabado de la página 262: es una red de cuadrados con octógonos inscritos en los huecos, sobre fondo blanco el dibujo dorado y florecitas azules en los centros.

En la Casa llamada de Pilato existen varias muestras de azulejos dorados, cuyos reflejos son admirables: en el *patio principal* hay ejemplares en el zócalo y en los escudos del marquesado de Tarifa, los Enríquez de Ribera; en el *salón del Pretorio,* denominación vulgar, algunos azulejos pequeños lisos con estrellas en tableros del alicatado.

Del llamado *salón de los jueces,* ante-capilla, reproducimos en la página 264 el grabado de trozo de uno de los tableros del zócalo: el fondo es una cuadrícula de azulejos lisos, cortados en piezas exagonales alargadas y simétricas en dos sentidos perpendiculares, azulejos que se unen de cuatro en cuatro en dos líneas cruzadas en aspa, y están jaspeados en verdoso, azulado, morado y blanquecino; en los vacíos que deja la cuadrícula hay pequeños cuadrados blancos lisos con estrellas doradas de ocho puntas, unas con puntos también dorados entre las puntas, y la mayoría de ellas sin puntos; en los centros de los tableros están los escudos de los Enríquez de Ribera, el que se ve en el grabado, dentro de su guardilla de adorno y su marco, está compuesto de cuatro losetas cuadradas con bandas verdes y doradas.

Otros ejemplares de azulejos de reflejo metálico, hechos en el siglo XVI existen en poder de particulares; y con respecto al siglo XVII, dice el señor Gestoso que «si en Sevilla se produjo loza dorada debió ser en muy corta cantidad, mientras que en Valencia continuaba viva dicha tradición.» Después se olvidó y se perdió entre los fabricantes y artífices el procedimiento para obtener el vidriado dorado, hasta

(1) Véase página 143 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

ZÓCALO DEL SALÓN DE LOS JUECES. (Casa de Pilato).

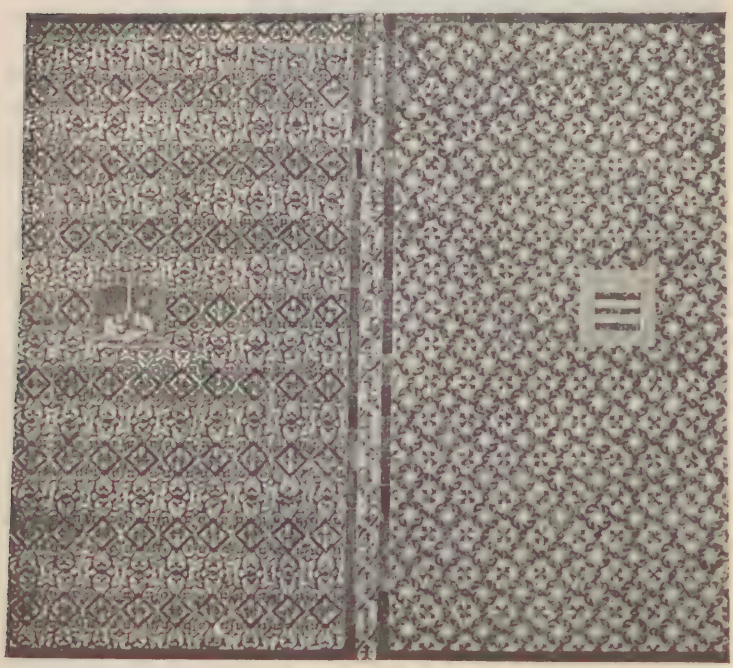
que en la segunda mitad del siglo XIX lo volvió a inventar el industrial trianero don Manuel Soto y Tello.

AZULEJERÍA DE CUENCA, ESTILO MUDÉJAR

Como hemos visto anteriormente, el apogeo de la azulejería sevillana comenzó con el siglo XVI: esmaltes hermosos, colores puros, dibujos variados y artísticos, tanto en las

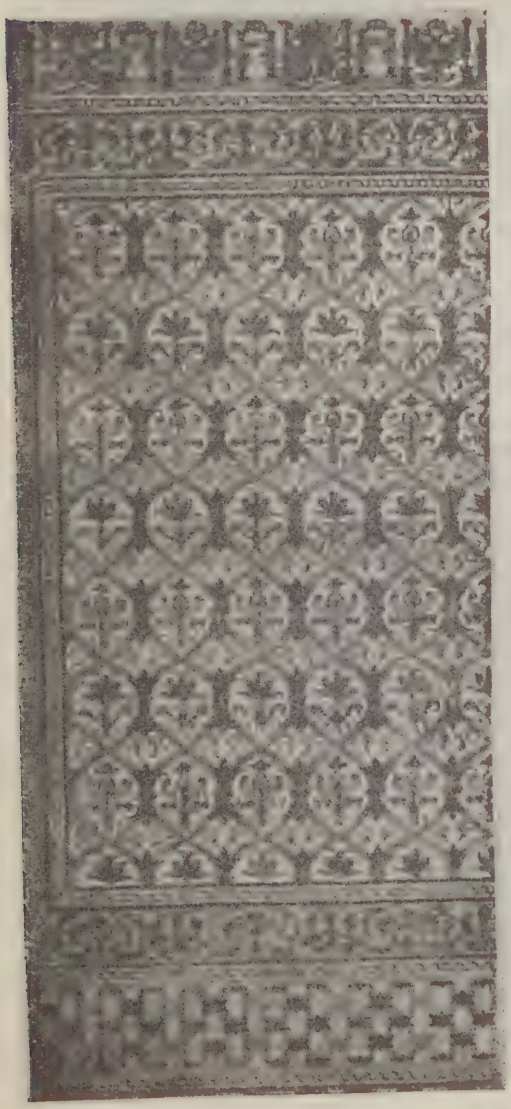
producciones de cuenca, de estilo mudéjar, como en las novedades del renacimiento plateresco en las losetas lisas polícromas. Los ejemplos de azulejos de cuenca o de relieve, de estilo mudéjar, que vamos a presentar seguidamente, son notables.

El *palacio de los duques de Medinaceli, vulgarmente llamado Casa de Pilato* - además de los azulejos de cuerda seca y los de reflejo metálico, que antes expusimos,—decorando patio principal, salones, estancias, maravillosa escalera, reúne magnífica colección de soberbios alicatados de cuenca, con predominio del estilo mudéjar sevillano, de bellos dibujos e insuperables esmaltes, constituyendo la más rica exposición de su clase en Sevilla, y, a mayor abundamiento, estimada como la mejor de España. El grabado adjunto es reproducción de partes de los tableros que decoran



ALICATADOS DEL PATIO PRINCIPAL.—(Casa de Pilato).
(Fotografía del Laboratorio de Arte).

el patio principal del palacio, en los que se ven con vidrio dorado los escudos de los Enríquez de Ribera.



Trozo de paramento interior del pabellón de Carlos V.

Admiramos los azulejos de cuenca y relieve que decoran el *pabellón de Carlos V, en los jardines del Alcázar.* El antepecho que lo rodea y los paramentos exteriores del pabellón están revestidos de ricos adornos y de dibujos de animales; los paramentos interiores con dibujos que imitan telas bordadas. Reproduce el grabado un trozo de un paramento interior, cuyo remate es una banda del escudo imperial, y de las armas que adoptó el Emperador en España, o sea, las columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar con el lema Plus Ultra; el tablero de precioso dibujo de hojas y cartelas enlazadas; el zócalo del alicatado

está compuesto de estrellas irregulares simétricas, combinadas en posiciones horizontal y vertical, y de muy pequeños azulejitos cuadrados divididos por el relieve en cuatro triangulillos que sirven para separar las filas de estrellas irregulares de seis puntas.

Zócalos y revestimientos de muros y ventanas del *refectorio* del convento de santa Clara, con fecha de 1575, son también muy notables: el alicatado del anterefectorio fué enajenado en 1914 para cubrir el zócalo de la capilla del antiguo Seminario. Los azulejos del convento de santa Clara, como algunos de la parroquia de santa Ana, y de los existentes en el Museo de Pinturas, han sido estudiados con láminas, por el auxiliar del Laboratorio de Arte de nuestra Universidad, don Antonio Sancho Corbacho (1).

AZULEJERÍA LISA, DE ESTILO PLATERESCO

La clase de azulejos lisos y polícromos importada por Niculoso era campo fértil para la pintura en cerámica, atracción de los artistas para aplicar sus composiciones, satisfacción del gusto público y de la decoración sevillana, como ya ha expuesto Gestoso. Con estos azulejos alternaban los de carácter mudéjar y aun los de tradición del ojival florido, constituyendo una reunión afortunada, agradable y singular; lo mismo que en la construcción y la decoración arquitectónicas con los elementos ojivales, los mudejares sevillanos y los del renacimiento plateresco, se hizo por nuestros artistas el especial estilo sevillano. Abundancia relativa y de importancia artística tenemos de obras de azulejería lisa polícroma, de estilo plateresco.

En la *parroquia de santa Ana, de Triana,* existen dos frontales de los altares que se hallan al pie de la escalera del presbiterio: la fotografía, cuyo grabado reproducimos en la página 268, es del que pertenece al lado del Evangelio. Son dos hermosos modelos plateresco sevillanos, de fondo amarillo gutagamba o indio, y el dibujo colorido en verde y verdoso, azul y celeste, ocre o melado. Obsérvase debajo del friso de la cenefa una faja que imita flecos de pasamanería.

(1) *La cerámica andaluza,* Sevilla, 1933.

FRONTAL AL PIE DE LA ESCALERA DEL PRESBITERIO.—(P. de santa Ana).

La casa *palacio del Conde de las Torres de Sánchez Dalp*, luce en su patio principal tableros de zócalos plateresco, con fondo amarillo y dibujos de grutescos y fantasías con quimeras, de los mejores trabajos del siglo XVI.

En la *iglesia de san Clemente*, el zócalo de 1588: el señor Gestoso lo estima de manos de Cristóbal de Augusta, «pues, además de parecerlo por sus hermosos matices, repítense en algunos tableros motivos ornamentales muy semejantes a algunos de los que se ven en los salones de Carlos V en el Alcázar.»

Los grandes *salones de Carlos V*, comprendiendo la actual capilla del Alcázar, cuyo vestíbulo con arcada clásica está precedido del jardín del Crucero, jardín accesible por la nave que se halla entre las del Apeadero y el patio de la Montería, ostentan admirables zócalos de tres metros de altura, con dibujos grutescos, pintados en 1577 y 78 por Cristóbal de Augusta, artista descendiente de navarros, descubierto por Gestoso en 1888. Este ilustre investigador, dice acerca de los mencionados zócalos(1): «El conjunto que ofrecen cautivan la vista del que los examina, sorprendiéndole extraordinariamente la riquísima variedad de los dibujos que adornan cada uno de los diferentes tableros, la acertada combinación de los colores y la brillantez de los esmaltes...

(1) Página 228 de *Historia de los barros vidriados sevillanos*, 1903.

Obra de lo más importante y hermoso de este género existente en España.» El grabado siguiente representa partes de los tableros con una pilastra entre ellos: en el remate,

ZÓCALO DEL SEGUNDO SALÓN DE CARLOS V.—(Alcázar).

figuras sosteniendo varios escudos imperiales y ramos de lirios; en el friso, amorcillos y guirnaldas, pájaros fantásticos y mascarones; en los diferentes tableros, diversas combinaciones de fantasías, pedestales y floreros, fuentes con surtidores, rosetones, hojas y frutas, jarras con flores, tarjetas y marcos, bustos, animales caprichosos, pájaros, amorci-

llos y angelotes; en las pilastras, mascarones y figuras simbólicas con estípites, y otras jarras historiadas; el basamento con quimeras, enlaces, y leones mordidos en la lengua por serpientes.—El grabado adjunto es el de una jarra en el grueso de un arco: está decorada con flores y frutas, cuadro de fauno ordeñando una cabra, liebres simétricas, mascarón y otros adornos, y debajo, en letras separadas, el nombre de Augusta.

Grueso de arco en el segundo salón de Carlos V.—(Alcázar).

El *Museo Provincial de Pinturas* ostenta una notable colección de azulejería lisa polícroma, de estilo plateresco, rica en cuadros, frontales y zócalos, procedentes de templos y de conventos suprimidos. Llevados al Museo los azulejos en montones, ha sido paciente labor de años su ordenación, realizada por el oficial conservador del Museo don Juan de la Vega y Sandoval, el cual recompuso algunos cuadros y frontales, combinó muchos restos y piezas sueltas para formar zóca-

los y pintó algunos azulejos que faltaban para completar las composiciones. Debiendo mencionar éstos por los siglos de su producción, aquí trataremos de las obras correspondientes al XVI.

Hallamos en el *antevestíbulo* el zócalo con varios dibujos, procedentes de la escalera del exconvento de san Pablo, 1576, y algunos modernos.—En el *vestíbulo:* zócalo con varios dibujos, siendo curioso el cuadrito de cuatro azulejos con esferas armilares; pilastras figuradas, con cariátides que terminan en estípites; y el notable cuadro firmado en 1577 por Augusta, que representa la Virgen del Rosario con el Niño, cobijando bajo su manto a varios religiosos de ambos sexos arrodillados, siendo los colores blanco, azul, mo-

VIRGEN DEL ROSARIO.—(En vestíbulo del Museo).

rado, ocre, amarillo el cielo, y verde el fondo del manto. Este cuadro estuvo en la portería del convento de religiosas de Madre de Dios: el señor Vega compuso el marco mayor que rodea al cuadro, cuando fué colocado en el vestíbulo del Museo, que no está reproducido en el grabado. En la *galería 1.ª del primer patio:* los remates, guardillas o cenefas y tableros del zócalo, compuestos por el señor Vega con azulejos de los siglos XVI y XVII. En los centros de los tableros hay cuadritos de armas episcopales, mascarones, cruces de san Juan, una cabeza con láurea alrededor, en un solo azulejo, y más notables son los circulares de coronas con hojas y frutas que envuelven los signos de los evangelistas, el águila de san Juan, el toro de san Lucas, el león de San Marcos, el ángel de san Mateo; y también el cuadrito del Padre Eterno, revestido de pontifical. En *la Dirección:* el zócalo hecho de composiciones y añadidos con azulejos de los mismos siglos, cenefas, guardillas, pilastras, tableros, basamentos, de muy variados dibujos.

La *galería anterior al gran salón* de Roelas y otros, está adornada con varios tableros compuestos. Además el frontal del altar, cuya reproducción insertamos, suprimiendo el marco de agregación que tiene: en el friso tres círculos con bustos, san Isidoro, san Hermenegildo y san Leandro; bajo el friso una guardilla de flecos de pasamanería; en el centro de la composición plateresca una portada de arco con las

FRONTAL EN LA GALERÍA ANTERIOR AL GRAN SALÓN DE ROELAS Y OTROS.—(Museo).

santas Justa y Rufina, que tienen a los pies los cacharros de alfarería y entre las manos un plato, sobre el cual aparece

la Ciudad con una de las puertas y murallas y detrás la Catedral con la Giralda: presenta la particularidad caprichosa de que el giraldillo está representado como un cuerpo desnudo con corona de hojas grandes.

Galería anterior al Museo Arqueológico, junto a la escalera. Luce un bello frontal, que procede del exconvento de la Asunción. De fondo amarillo y empleados los colores

FRONTAL EN GALERÍA ANTERIOR AL MUSEO ARQUEOLÓGICO.—(Museo).

blanco, azul, verde y ocre, el dibujo es delicado y precioso, entrando en su composición, fácil y elegante, tallos y hojas en espirales y macollas, alternando flores y frutas con ángeles y quimeras, con pájaros y mascaroncillos, marcándose las separaciones con tiras lisas, cintas bordadas y una cenefa imitando fleco de cordones y borlitas de pasamanería.

SIGLO XVII: CONTINUACIÓN Y DECADENCIA

Con semejantes dibujos a los del siglo anterior, continuaron los azulejos de cuenca o de relieve, cuadrados para los zócalos, dobles en los techos, y olambrillas en los suelos; los lisos polícromos o pisanos se aplicaron con bellas pinturas en los zócalos, y en cuadros para decorar las fachadas de los templos.

CUADROS EN AZULEJOS PINTADOS

Abundaron las pinturas de santos y de pasajes religiosos, de las que conservamos un buen número de ellas relativamente.

En la fachada de la *iglesia de san Francisco de Paula,* calle de las Palmas, hay varios cuadros hechos con azulejos de 10 centímetros de lado: sobre la puerta cinco buenas pinturas polícromas con san Cristóbal y san Jerónimo a los lados, dos obispos sobre éstos, y en el centro san Francisco, los marcos pintados también en azulejos tienen ornamentación azul sobre fondo blanco, menos el de san Francisco, que es ancho, en azul, con adornos amarillos, como los existentes en el Museo Provincial; en el cupulino de la torre hay cuatro pequeños cuadros con imágenes y en la mitad del frente exento de la torre otros tres cuadros semejantes, estando pintados los siete con amarillo y azul pálidos sobre fondo blanco.

Dícese que Herrera el Mozo y el insigne Murillo hicieron dibujos para azulejos. A Murillo se atribuyen los modelos que existen en la fachada de la *iglesia de la Caridad,* cuyo chapitel de la torre tiene también varios cuadritos con imágenes en colores. Los cuadros de la fachada de la iglesia son cinco: la Fe, la Caridad, la Esperanza, y debajo san Jorge y Santiago, pintados en azul de varios tonos sobre fondo blanco. En el siguiente grabado reproducimos los de la Esperanza, la Caridad y Santiago, que son los que se han

TRES DE LOS AZULEJOS DE LA FACHADA DE LA CARIDAD.

podido fotografiar, aunque en posición inclinada, desde un edificio frontero, por cuya razón aparecen oblicuas las foto-

grafías. No aceptamos la vulgaridad de atribuir los cuadritos a Murillo: no consideramos el dibujo propio del insigne maestro, y además tenemos en cuenta que hubo un tiempo en que alguien interesado y poco escrupuloso hubo de atribuir a Murillo varias pinturas insignificantes y hasta malas que hay en la Caridad, y así se ha venido repitiendo desde la primera mitad del siglo pasado, por lo menos, sin reflexionar la repetición (1).

Existe apreciable colección en el *Museo Provincial de Pinturas*. Procedentes de la fachada de la iglesia del exconvento agustino de la Virgen del Pópulo, en el antevestíbulo hay dos cuadros bien pintados: san Agustín vestido de pontifical y la Virgen del Pópulo, debiendo advertirse que la guardilla de tiras lisas que rodea este cuadro de la Virgen es composición hecha en 1925, pues la original que tenía, como

JESÚS CAÍDO Y EL CIRINEO AYUDÁNDOLE. — (En el Museo de Pinturas).

los demás cuadros del Pópulo, se perdió.—En el vestíbulo hay: en el zócalo dos tableros de montería, con predominio

(1) Véase nuestro estudio analítico *Del notable retrato de Mañara, que hizo Valdés Leal,* «y de errores relativos a endebles pinturas, existentes en el hospital de la Caridad de Sevilla», 1931.

del color verde, que pertenecieron al convento del Carmen; seis cuadros sobre el zócalo, con predominio del color morado, de un pontífice, un obispo, dos santas y dos santos, todos religiosos, que estuvieron en la fachada del mencionado Pópulo; otro cuadro, elogiado por los críticos (y cuyo grabado reproducimos en la página 275), que representa a Jesús caído con la cruz y el Cirineo ayudándole, pintado con amarillo, blanco, sepia, ocre, morado, azul y verdoso, y procedente de la iglesia de san Felipe Neri; más la notable portada y arco de ingreso a la galería primera del primer patio, con tableros laterales de zócalo, y el friso alto de fundación de una capilla, con escudo, águilas coronadas de marqués, escudos, ángeles y perros con hachas encendidas, de religiosos dominicos, colores sepia, ocre, negro, verde, azul, sobre fondos amarillos, siendo las guardillas de composición hecha por Vega Sandoval. —En la galería del segundo patio, los antepechos están cubiertos con tableros de azulejos de clavos, y las pilastras tienen cariátides y estípites.—Finalmente, en la galería anterior al Ar-

PORTADA DE ENTRADA A LA GALERÍA PRIMERA. (Museo).

queológico hay dos cuadros: uno es la Concepción entre ángeles, adorada por dos religiosas de la Merced, cuadro de técnica semejante a los procedentes del exconvento del Pópulo, que antes mencionamos; y el otro cuadro es san Felipe Neri, de técnica, dibujo y colorido distintos a todos los demás.

EJEMPLOS DE ZÓCALOS EN EL XVII

Del año 1609 es el alicatado de azulejos planos polícromos, de 270 centímetros de altura, que ostenta el zócalo de la capilla de las Animas, lado del Evangelio, de la *parroquia de san Lorenzo*, junto a la puerta norte de la iglesia: dibujos y colores de guardillas o cenefas, frisos y pilastras, son iguales a los de las capillas de san Isidoro, que citaremos seguidamente; lo mismo los tableros del zócalo y el frontal de la mesa de altar, que son de clavos más adornados que los corrientes o vulgarizados, de que luégo hablaremos, este dibujo de clavos tiene cartelas muy historiadas en los cuadros con clavito de cuatro caras abiertas en el centro (a diferencia de los vulgares, que tienen un tronco de pirámide cuadrada con rosita en el

PAÑO, FRISO Y REMATE DE UNA PILASTRA.

plano superior), y en colorido predominan el blanco y el amarillo sobre el azul y el celeste (a diferencia del vulgar, que tiene predominio de azul).

Las dos capillas cabeceras de naves en la *parroquia de san Isidoro,* dedicadas al Cristo de la Sangre y a la Virgen de Lourdes, tienen zócalos semejantes entre sí, variando las pilastras que en la primera nombrada tienen figuras de Gigantes. El grabado de la página 277 y el adjunto reprodu-

BASAMENTO DE OTRA PILASTRA.—(Parroquia de san Isidoro).

cen partes de dos pilastras de la capilla de Lourdes, grabados que tienen distintos tamaños y perspectivas porque, insuficiente la extensión del local, hubo que hacer las dos fotografías desde distintos puntos de vista. Son también de 1609 las pinturas y presentan valentía en los dibujos. Los paños del zócalo tienen, como las pilastras, un remate de adorno de perlas y óvalos, siguiendo una cenefa con cabezas aladas de ángeles, entre grecas de flores iguales y simétricas, luégo un friso plateresco sobre fondo amarillo con

ZÓCALO DE LA COLECTURÍA DEL SAGRARIO.

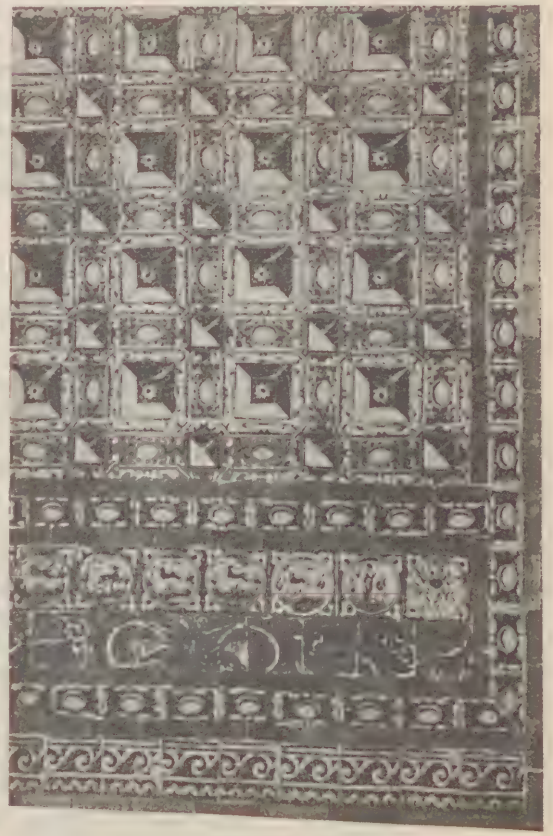
pájaros, cestas de frutas y cabezas de ángeles; a diferencia de las pilastras, los tableros son de clavos; repítense las grecas de flores iguales y en el basamento otro friso plateresco de espirales y hojas y flores diversas, con colores verde, azul, ocre y blanco sobre fondo amarillo; termina una greca también florida y con espirales en sucesión de curva ondulante o de forma de postas.

Ejemplo curioso, por sus detalles y su conjunto, es el hermoso zócalo, fechado en 1657, de 290 centímetros de altura, en la sacristía, pasillo y uno de los muros de *la colecturía del Sagrario* (grabado en la página 279), patio de los Naranjos de la Catedral. El remate es de macollas y de hojas simétricas al estilo de las mejores del siglo XVI; todas las guardillas iguales y con predominio del trazado geométrico; los frisos y las divisiones de los tableros ornados con dibujos platerescos y grutescos menos elegantes que los de Augusta en el Alcázar, el friso alto tiene amorcillos, bichos, flores, más el escudo del Cabildo Eclesiástico (la Giralda entre jarras con azucenas), de colores amarillo, azul y verde sobre fondo blanco, las divisiones de los tableros tienen mascarones, angelotes, flores, bichos, mariposas, pájaros, frutos y gigante, de colores ocre, azul, verde y blanco sobre fondo amarillo, el friso bajo con los mismos colores tiene dragones, niños, liebres, lobos, pájaros, bichos, jarras; los tableros presentan una ajaraca simétrica, con rosas en los centros y arabescos en los vacíos, y rosetones cuadrangulares y otros pequeños prolongados en las divisiones, azul y celeste sobre blanco, que recuerda el gusto mudéjar.

Iniciada la decadencia de la pintura de azulejos, dice el señor Gestoso que «desaparecen las hermosas y valientes composiciones al gusto italiano que ocupaban muros enteros, en una extensión considerable, siendo sustituidas por losetas de dibujos repetidos en los que sobresalen los colores blanco, azul claro y oscuro, naranja y amarillo, estos dos últimos empleados nada más que en filetes o ligeros toques, dejando sólo los motivos de las dichas composiciones platerescas para cenefas, pequeños tableros rectangulares o fajas verticales divisorias de aquéllas. Empléase con profusión el dibujo llamado de clavos, separados por entrecalles con tarjetillas blancas y azules y perfiles de amarillos oscuros y

claros, produciendo un conjunto algo monótono, pues con tal decoración cubrieron grandes trozos de muro en una altura de dos a tres metros.»

En el siguiente grabado damos un ejemplo del dibujo de clavos corriente: las cabezas de ellos se representan como medio octaedro o pirámide regular de cuatro caras, clavadas en los cruces de la cuadrícula de cintas ornadas y entre ellas tarjetas también ornadas con óvalos en sus centros, además en los cuadrados o espacios vacíos de la cuadrícula troncos de pirámides cuadrangulares con rositas en el plano superior. El grabado está fotografiado de la capilla de santa Bárbara, lado de la Epístola, de la parroquia de santa Ana, en Triana, en cuya parroquia hay otros ejemplos de azulejos de clavos en la capilla de santas Justa y Rufina, en la Bautismal, y en un trozo de la sacristía. Debemos advertir al observador que el alicatado de la dicha capilla de santa Bárbara, reproducido en el grabado,



ZÓCALO EN CAPILLA DE SANTA BÁRBARA.
(Parroquia de santa Ana, de Triana).

fué imperitamente hecho en la renovación de la capilla en 1866: los azulejos están mal colocados, pues las sombras hállanse en la parte alta y las luces en la parte baja de los clavos y los troncos de pirámides, debiendo ser su colocación al contrario, como la que aparece en un cuadrito de la Giralda que insertamos más adelante, en la página 284; además el friso del basamento no pertenece al dibujo de clavos, el alarife imperito y ligero colocó una fila de azulejos de montería del siglo XVIII, con animales, figura y flor, y debajo colocó otra fila con azulejos plateresco incompletos del siglo XVII, estando las postas también en posición invertida a la propia de esta clase de trazado. No obstante tales defectos, hemos hecho la fotografía porque los clavos de santa Ana son los mejores de este dibujo común, y en la capilla de santa Bárbara es donde hay espacio franco para hacer la fotografía.

SIGLO XVIII:
DECADENCIA HASTA LA MONTERÍA VULGAR

Dijo el conde de Casal (1): «Algunos críticos ceramistas atribuyen a la expulsión de los moriscos (por Felipe III en 1609 y 1610) la decadencia general que al llegar el siglo XVIII sufren nuestras antiguas fabricaciones del barro...; los efectos se manifiestan evidentemente en los alfares de Triana y en los de Talavera...»

En Sevilla dirigióse el gusto público a las fabricaciones que venían de fuera y principalmente a los objetos chinescos en cerámica. Los azulejos de relieve o cuenca perdieron su belleza, pues siendo las aristas o bordes menos finos y las cuencas menos profundas, los colores rebosaban y manchaban bordes y se mezclaban unas tintas con otras, hasta que en la mediación del siglo terminó su fabricación. Los azulejos planos también perdieron su arte y su brillantez; los artistas dejaron de pintarlos, continuándolos practicones o dibujantes sin preparación. Los buenos colores o esmaltes se perdieron en su mayoría, «hasta el extremo, dice el señor Sentenach, de quedar casi solo el azul cobalto sucio, y el barroquismo más espantoso en las líneas»; «unos

(1) En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La azulejería como elemento decorativo de la Arquitectura*, Madrid, 1923.

colores, agrega el señor Gestoso, pierden su vigor, otros como el verde tinta apenas si se emplea por la dificultad de su manejo, sustituyéndolo por un verde sucio, y alguno, como el melado, desaparece.»

CUADROS PINTADOS BARROCOS

Continuó el uso de cuadros religiosos en cerámica, con vírgenes y santos, ánimas, pasajes de historia sagrada y otros asuntos devotos, colocados en las fachadas de las casas, cancelas y patios, esquinas de las calles.

Sobre la puerta sur del *convento del Espíritu Santo* se conserva un Crucificado entre la Dolorosa y san Juan, pintado en azul, violado, ocre y pardo, sobre fondo blanco.

Escudo en la parroquia de Santa Catalina.
(Fotog. del Laboratorio de Arte).

Ejemplos curiosos de escudos, de estilo barroco del siglo XVIII, son el grabado adjunto y el que reproducimos en la pág. 284. El primero forma parte de un zócalo de dibujo de clavos (que no se ven en el grabado) en la *parroquia de Santa Catalina:* tiene el Espíritu Santo en forma de paloma sobre una corona de marqués, y una jarra con azucenas en el centro del óvalo.—El segundo

escudo, hecho en otro zócalo de clavos, en la capilla de santas Justa y Rufina, de la *parroquia de santa Ana:* tiene la Giralda entre dos palmas, relativamente detallada en dibujo, y la nota curiosa de haber pintado en la parte alta alrededor de ella pájaros volando, como presenta la realidad con los numerosos cernícalos y algunas palomas zuritas que anidan en la torre y las azoteas de la Catedral: al pie una cinta con el año 1758 y a los lados letreros que dicen está pintada por Juan Díaz.—En el muro frontero de la misma capilla, otro cuadrito, en análoga disposición que el de la Giralda, que tiene una cruz hecha con muy curioso enlace de cintas pintadas.

ESCUDO EN LA PARROQUIA DE SANTA ANA.
(Fotog. del Laboratorio de Arte).

LOS AZULEJOS DE MONTERÍA

El consumo y uso públicos de azulejos pintados se hizo vulgar, empleándolos en cocinas, alhacenas, escaleras, fuentes, suelos, techos, como en las pinturas de vasijas y de utensilios del menaje doméstico, formándose así el género llamado *de montería,* que también recibió el nombre de *trianero*. De fabricación ligera y popular, representaba asuntos de cacería, de pesca, de toros, de paisajes y animales,

adornos de flores, soldados, majos, tipos y costumbres populares, conteniendo cada azulejo, generalmente, una figura con círculo y adorno. Acerca del dibujo ha escrito Gestoso que estos azulejos se presentan «con las más absurdas e inverosímiles formas, por el olvido de los más rudimentarios principios de la perspectiva, de la luz y de las proporciones: así no es extraño ver figuras de hombres o de mujeres mayores que árboles, barcos y torres, animales como cigüeñas y conejos mayores también que los edificios o las personas, y, en suma, los más disparatados motivos»; y de su colorido agrega que «en vez del amarillo vigoroso y del verde tinta, que tanto valor daba a las producciones del siglo XVI, emplearon el morado terroso, el amarillo pálido, el ocre y el verde sucio, producto de la mezcla del antimonio y del cobalto. Sólo un color, el azul zafre, conservó algo su pure-

AZULEJOS DE MONTERÍA.—(Museo Arqueológico).

za, y como ofrece bastante seguridad para los resultados de la cochura, empleáronlo profusamente con el blanco.»

Hállase el modelo que damos en fotograbado (reproducido en la página 285) en el *Museo Arqueológico Provincial:* es un marco de madera que contiene una gruesa capa de yeso, en la que se han colocado treinta y tres azulejos distintos y pertenecientes a la segunda mitad del siglo. Los dieciseis del centro son pinturas de paisajes, árboles solos o con cazador, con pájaros y liebres, con casitas rústicas. Los azulejos del contorno son más variados y tienen figuras solas dentro de círculos con florecillas en las enjutas; en la fila alta, rústico, pájaro, liebre y cazador; en los lados, cabra, caballo, pájaros; obsérvese el pájaro del centro del lado derecho, que está bien dibujado, en actitud de cantar y con el pico abierto; la fila baja tiene hortelanos, pájaro, leñador y paseante.—Llamamos la atención del observador para que aprecie cómo se refleja en los sencillos y fáciles trazados la habilidad espontánea del dibujante vulgar.

Buena muestra de azulejos de montería del XVIII, en cuadrito rectangular y de cabeza semicircular, sobre medio capitel empotrado en la fachada de la casa número 8 de la *plaza de los Refinadores.*

Otro notable ejemplo, de figuras y colores, de labor de montería de la decadencia pictórica, pero muy espontáneo y de ejecución ingenua, en un trozo de pretil de la alberca que se halla en el tercero de los patios bajos del *jardín de la Gruta* en el Alcázar.

SIGLO XIX: ESTANCACIÓN Y REANIMACIÓN

Durante la primera mitad del siglo se estancó la industria de la cerámica pictórica: la azulejería y el menaje doméstico que se pintaban eran de gusto vulgar, sin estilos artísticos y con pobres colores, abundando la pintura de montería.

La mayor parte de los cuadros religiosos de azulejos que había en fachadas de templos y de casas fueron quitados, cuando en 1842 el alcalde primero, señor García Verdugo, «ansiando completar la obra de sus predecesores y de la junta revolucionaria en desobstruir las calles de arquillos (que unían edificios de aceras fronteras y oscurecían las

calles) y de retablos (al óleo con faroles de luces de aceite), y remover cruces de plazas y travesías (grandes cruces de hierro adornado sobre postes o pilares de mampostería), convirtió en medida general las paulatinas reformas», como escribe Velázquez y Sánchez (1). Con la revolución de 1868 desaparecieron todos, exceptuando el retablo de la calle Angeles, ya casi borrado, que subsistió por casualidad.

Ya entrada la segunda mitad del siglo se realizó un fecundo esfuerzo para resucitar la buena fabricación del florecimiento del XVI-XVII: véanse a continuación los diversos elementos que se unieron para conseguir la reanimación del arte. Don Francisco Díaz Alvarez perfeccionó la *técnica* industrial; don Manuel Soto y Tello inventó el esmalte *dorado,* cuya fabricación se había perdido; los hermanos don José y don Manuel Jiménez reprodujeron el procedimiento de los azulejos de *cuenca* e inventaron el esmalte *metálico* sobre vidriado verde tinta. Entre los alicatados de cuenca, los ejemplos de los asientos del *jardín de la Danza* del Alcázar y los del zócalo del vestíbulo y patio primero del *Círculo de Labradores* en calle Sierpes.

Con otros artistas, educados en nuestra Escuela de Bellas Artes, los pintores sevillanos don Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, don Manuel Arellano y Campos, don Manuel Tortosa, aplicaron sus aptitudes a la reanimación de la pintura en azulejos *planos,* copiaron cuadros notables, portadas de monumentos, retratos de ilustres sevillanos, asuntos históricos y mitológicos, paisajes y jardines —Del señor Tortosa, el escudo de España, época de Carlos V, polícromo sobre fondo blanco, que se halla sobre la *portada del Alcázar,* del patio de Banderas. – Del señor Tudela, la copia del *altar de Niculoso,* en la capilla de los Reyes Católicos, del Alcázar, sustituyendo el cuadro de la Visitación que tiene el retablo por el del Descendimiento de Campaña, que existe en la Sacristía Mayor de la Catedral. –Del señor Arellano, el hermoso zócalo plateresco sobre fondo amarillo del *comedor del Hotel de Madrid,* otros zócalos y tableros de montería platerescos en la *casa-palacio* de don Miguel Sánchez Dalp.

Además, don José Gestoso aplicó su atención y sus lecciones para el renacimiento cerámico; consiguió reproducir

(1) En página 545 de *Anales de Sevilla de 1800 a 1850,* edición oficial, 1872.

la azulejería de *cuerda seca,* «la más difícil, dice él mismo, en cuanto a la parte artístico-arqueológica, pues habiendo sido dicho género particular de una época determinada, sus elementos decorativos debían tomarse de aquellos mismos que caracterizaron las obras mudejares, armonizando, por consiguiente, la técnica con los adornos»; y pintó escudos, reprodujo una tabla gótica del XV, hizo el retablo para una *capilla de la huerta del convento de Capuchinos* en tres cuadros que representan a los santos Leandro y Sebastián y en medio la Adoración de los Reyes, copiados de tablas del siglo XV; también hizo en 1908 y 1910 los frontales de los altares de las dos capillas del *coro de la Catedral,* lado de la Epístola.

De tal manera, escribe el señor Gestoso (1), «el gusto comenzaba a formarse en los artistas y éstos con su influencia educaban al público. Numerosas son las casas opulentas sevillanas que contienen productos de la fabricación trianera contemporánea, como zócalos, chimeneas, platos decorativos, jarrones de todas formas y tamaños, retablos, maceteros y otros objetos de azulejería en los diferentes géneros de cuerda seca, cuenca, dorado y pisano.»

SIGLO XX:
SEGUNDO PERÍODO DE ESPLENDIDEZ

LA AZULEJERÍA COMO ELEMENTO DECORATIVO

Había dicho don Pablo Alzola (2) que la azulejería, «por su grado de perfección, la pureza de los colores, y la frescura, relieve y tonalidad, constituye un material excelente para la decoración mural»; y que, de tal modo, «se había iniciado en España su empleo en las fachadas de los edificios, recurso decorativo que, a nuestro entender, está llamado a adquirir gran vuelo y a contribuir a la transformación de los medios arquitectónicos.» Y así ha sucedido: en cuanto respecta a Sevilla, el estilo sevillano en la construcción incluye la azulejería.

(1) En página 362 de *Historia de los barros vidriados sevillanos,* 1903; donde su autor se extiende con minuciosidad en todos los datos relativos al notable renacimiento de esta industria, y a su propia inteligente participación.

(2) *El arte industrial en España,* Bilbao, 1892.

Con cálidas frases, en su discurso de 1923, elogia el Conde de Casal el resurgimiento de este arte en la actualidad, «en los modernos hornos de Manises, la de los reflejos metálicos; de Triana, la de los vivos colores; de Talavera, la de los característicos azules que parecen fabricados con las aguas de su caudaloso Tajo.» Por lo referente a la actual cerámica pictórica sevillana, puede decirse que, por sus notables dibujo, colorido y esmalte, resulta tan exquisita como la de los siglos de apogeo; y por todas partes vemos sus obras copiando o inspirándose en los estilos históricos, gótico, mudéjar, renacimiento, plateresco, barroco, y en fantasías artísticas y en caprichos modernistas.

ALGUNOS EJEMPLOS DE AZULEJERÍA CONTEMPORÁNEA

La enumeración de edificios públicos, establecimientos, lugares de reunión y casas particulares, donde puede ser admirada la variada producción de azulejos de cuerda seca, de cuenca, de reflejo metálico, y planos, en los diversos estilos, y en multiplicadas invenciones de dibujos, que sale de los alfares trianeros y de otras fábricas sevillanas, sería larga y monótona. No hay obra importante, ni reforma de consideración, hechas en el tiempo transcurrido, ya algo más del primer cuarto del siglo presente, que no tenga brillante azulejería actual y generalmente sevillana.

Sirva de ejemplo el hermoso zócalo de las cuatro galerías del patio tercero del *Museo Provincial de Pinturas:* con la misma guardilla y el mismo basamento, variados dibujos de los tableros, hechos en 1903, imitando admirablemente los buenos azulejos del período XVI-XVII.

La parroquia de santa Ana, en Triana, a partir de azulejos platerescos del XVI sobre fondo amarillo, otros del XVII algo decadentes, y algunos de montería del XVIII, ostenta riqueza de azulejería producida en el XX por las diferentes fábricas trianeras, que compitieron en deseo y ejecución para ornar la iglesia predilecta del barrio. De esta riqueza consignaremos: frontal del altar de la capilla de Madre de Dios, en la cabecera de la nave del Evangelio, plateresco y con escudo central sobre fondo amarillo, hecho por don Manuel Arellano Campos en 1900; zócalo de la capilla del Sagrario, plateresco sobre fondo amarillo, hecho por don M. del Castillo en 1906; el precioso frontal del altar

mayor, fondo amarillo, dibujo plateresco en relieve y escudo con las imágenes de santa Ana y la Virgen, de 1914; la mayor parte del zócalo de la iglesia, todos los de los pilares, pasillo, sacristía, colecturía y patio, con riqueza de tableros y dibujos de lacería, de estrellería, de flores y hojas, combinaciones geométricas, de cuerda seca polícromos, de cuenca blanco y azul, imitando mosaicos mudejares y de renacimiento, productos de varias fábricas en 1914.

LOS PINTORES CERÁMICOS

No pocos artistas sevillanos han hecho cuadros pictóricos polícromos para cerámica, copiando a buenos maestros o creando imágenes y asuntos, en tableros, zócalos, placas, platos, que lucen en los salones de exposición permanente formada en las fábricas industriales, y embellecen las galerías de las casas particulares ricas. Estas pinturas se hacen con distintos procedimientos: el estañífero y pintado en crudo, que da los colores como apagados; el del aguarrás, de más vivo colorido que el anterior; y pintura a la goma sobre azulejo blanco valenciano, que tiene mucha brillantez.

Existe en Sevilla un grupo de pintores dedicados exclusivamente al arte cerámico, en el cual se distinguen los profesionales siguientes: don Francisco Rodríguez Zuloaga, bilbaíno, pintor también de vidrieras; los hermanos don Angel y don Fidel Villarroel, de Talavera de la Reina, que tienen el estilo de la cerámica talaverana. Y los tres que nombramos a continuación, los cuales sostienen con pericia el estilo cerámico sevillano.

Don Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, natural de Alcalá de Guadaira y educado en Sevilla, ha figurado desde las últimas decenas del siglo anterior. Entre sus obras citaremos: la Virgen del Carmen, con ángeles orantes, placa de delicada pintura y de estilo italiano, hecha en 1907, que se halla en un muro de la Sala de Procuradores, planta baja de la Audiencia; frontal del *altar del Niño Jesús* de la Catedral, cuyo dibujo dió el señor Gestoso en 1909; hermosa imagen del Jesús del Gran Poder, en pórtico colocado en la fachada sur de la *parroquia de san Lorenzo,* hecha a la goma sobre azulejo blanco en 1912.

Don José Macías y Macías, sevillano y hábil pintor: En

el *monasterio de Capuchinos* tiene el buen zócalo plateresco de la iglesia en 1897; y el cuadro con cabeza de medio punto, de 180 centímetros de ancho por 210 de altura, que se halla en el claustro primero del patio principal, y representa a la Divina Pastora apacentando las ovejas, cuadro hecho en 1919, con estaño y pintado en crudo. El cuadro de Jesús Nazareno, en la puerta de Poniente de la *iglesia filial de san Miguel,* por la calle Riego. De 1918 es la buena pintura al aguarrás sobre azulejo blanco valenciano, que se halla en la escalera de la *casa número 88 de la calle Castilla,* en Triana, y representa el Crucifijo llamado vulgarmente El Cachorro, de 170 centímetros de ancho por 235 de altura.

Don Enrique Orce continúa el brillo de los mejores buenos cerámicos. Sobre la puerta de la *iglesia del convento de Capuchinos* hay un cuadro bien hecho a la goma sobre azulejo blanco en 1921, que es la Divina Pastora al ser coronada por ángeles, en los ángulos altos del cuadro se ven los bustos de dos religiosos, y en los ángulos bajos hay medallones con las santas Justa y Rufina. En una *esquina de la calle Tetuán* un brillante y extenso cuadro, representativo de anuncio de automóvil, muy peritamente hecho en 1924. De este mismo año las copias de los cuadros de costumbres andaluzas, del pintor don José García Ramos, para el monumento elevado en memoria del poeta don Benito Mas y Prat, en el *paseo de los rosales* del Parque de María Luisa (1).

RETABLOS Y CUADROS RELIGIOSOS EN EL EXTERIOR DE EDIFICIOS

Con el estilo de ornamentación sevillana se ha extendido la costumbre de colocar en las fachadas de las casas cuadritos o pequeños retablos de azulejos con imágenes, rodeados de marcos pintados, de molduras y guardapolvos de mampostería, y alumbrados por farolitos con lámparas de luz eléctrica.

Retablos grandes y artísticos cerámicos han vuelto a figurar en las fachadas de las iglesias. Además de los que

(1) Véanse páginas 229 y 230 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

mencionamos en los anteriores párrafos de los pintores, citaremos como principales los siguientes:

En la fachada de *la torre de la iglesia de san Francisco de Paula,* bajo los tres cuadritos cerámicos del siglo XVII, háse figurado un pórtico o capillita de azulejos en relieve, con frontón y repisa de azulejos pintados al gusto barroco, lo mismo que el marco del cuadro cerámico polícromo de Jesús mostrando su corazón.

Dos cuadros existen en la fachada sur de la *iglesia filial de san Juan Bautista,* vulgo de la Palma: uno representa la Corte Celestial sacando almas de las llamas del Purgatorio, rodeada la pintura de un pórtico de buenos azulejos de cuenca, plateresco contemporáneos, y las enjutas del arco con azulejos de gusto mudéjar, también hechos en nuestros días. El otro cuadro es la Virgen de la Amargura y san Juan, con mantos y sayas bordados de gusto barroco, y rodeados de portada plateresca también pintada: este cuadro fué hecho por el marqués de Benamejí en 1918.

En la fachada de la *parroquia de santa Cruz,* entre un fondo de bordados barrocos, amarillo ocre y toques verdosos, el Cristo de las Misericordias, de tamaño académico, hecho en 1922 por don José Tova Villalba.

Coronamiento de la *puerta de la Macarena:* fueron colocados en 1923 tres cuadros de azulejos, trabajo muy vistoso hecho por don Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela. A los lados del centro dos escudos polícromos, el nacional y el sevillano unidos, y el de la cofradía de la Macarena; en medio el cuadro de cabeza semicircular con marco plateresco de fondo azul, que figura un arco con sus pilastras y capiteles en fondo amarillo pálido, la Virgen de la Esperanza con vestido blanco bordado barroco en oro y manto verde tinta también bordado, y la rica basa de plata repujada; hánse colocado además los correspondientes artísticos pescantes de hierro y faroles para las luces.

En el pórtico de la iglesia del *convento de Capuchinos* fueron colocados en 1928 dos hermosos cuadros pintados en azulejos por don Enrique Orce: uno representa la coronación de la Pastora, y el otro es copia del cuadro de Murillo, que está en el Museo, del abrazo del Crucificado a san Francisco de Asís.

Cristo del Calvario, en la fachada de la *parroquia de san Pablo,* hecho en 1928, con marco amarillo y fondo de mua-

ré rojo, bajo guardapolvo entallado de madera, con tornapuntas de hierro labrado y tejado de azul y blanco. Toda la ornamentación, barroca.

Semejante al anterior, pero de gran tamaño y muy lujoso, es el retablo del Cristo del Amor, con dos brazos de candeleros, que se ha colocado en la *parroquia del Salvador,* esquina a la calle Villegas.

TABLEROS Y ZÓCALOS

Dibujado por don José Gestoso en 1911, hállase sobre el arco de entrada a *los jardines del Alcázar,* junto al estanque, un rico tablero ornamental de azulejos, en colores azul, verde y oro sobre fondo blanco. De estilo renacimiento, es un escudo nacional coronado, entre dos bichas aladas, simétricamente dispuestas y envueltas con macollas,

ESCUDO A LA ENTRADA DE LOS JARDINES DEL ALCÁZAR.

espirales de tallos y cintas onduladas; las cintas de la parte superior tienen en letras góticas del siglo XVI la leyenda «Alfonso XIII por la gracia de Dios, rey de Castilla y de León»; alrededor hay una guardilla rectangular con un motivo plateresco simétrico, repetido seis veces, y en los extremos se ven cuadrados con círculos y flores de lis.

La *capilla de los Luises,* en calle Trajano, tiene en su zócalo cuadros del Nuevo Testamento, que son delicadas producciones de don Gustavo Bacarisas, hechas en 1920.

En la glorieta dedicada a la memoria del pintor don José García Ramos, situada en los *jardines de Murillo,* hay varios cuadros pintados en azul sobre fondo blanco, reproduciendo pinturas del maestro, hechos en 1923 por varios de sus discípulos (1).

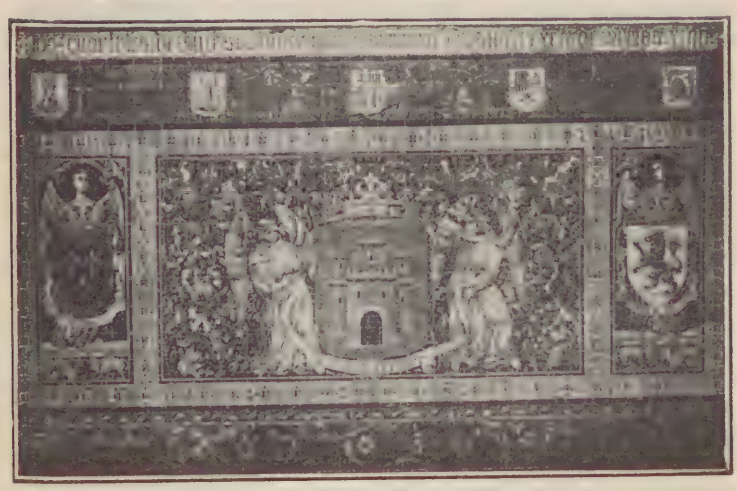
La *rotonda del Quijote,* en la plaza de América, luce todo el revestimiento de sus asientos con una curiosa colección de azulejos, hechos en 1916, por don Pedro Borrego Bocanegra, representando la historia del personaje famoso, y otras pinturas cervantinas en los anaqueles para los libros.

El *Pabellón de los Reyes Católicos,* de la misma plaza nombrada, se halla enriquecido por las pinturas cerámicas de sus zócalos en 1917. En el vestíbulo y los salones que rodean al central se hallan los cuadros históricos de las órdenes militares: la de Montesa, por don Gustavo Bacarisas, uno de cuyos pasajes reproduce el grabado siguiente, con parte del paramento esgrafiado en claroscuro; la de Calatra-

PASAJE DE LA ORDEN DE MONTESA.—(Pabellón de los Reyes Católicos).

(1) Véase la página 228 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

va, por don Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela; la de Alcántara, por don Manuel García Montalbán; la de Santiago, por el señor marqués de Benamejí.—En el salón central se hallan los escudos de la monarquía española, con rica ornamentación, hechos por don Manuel Cañas Martínez: el grabado siguiente reproduce el tablero con el escu-



Escudo de Castilla.—(Pabellón de los Reyes Católicos).

do de Castilla, teniendo a ambos lados pilastras figuradas con los de la casa de Borbón y el reino de León, y encima el friso con los escudos de las ciudades castellanas: en esta misma forma continúa todo el ámbito del salón con los demás escudos.

GRANDIOSA OBRA DE PINTURA EN CERÁMICA EN EL PALACIO DE LA PLAZA DE ESPAÑA

Un conjunto curioso y atrayente, deslumbrador y admirable, en disposición y ejecución, de azulejería polícroma artística, realizada desde 1924 a 1929, presenta la grandiosa fachada semielíptica del Palacio de la Plaza de España, suma del arte arquitectónico sevillano, que labró y

fundó Escuela el insigne don Aníbal González y Alvarez Osorio (1).

Este conjunto de pintura en cerámica, aparte de riqueza semejante en adornos de huecos, paramentos, cornisas, pilastras, frisos y bases, que puede competir con lo mejor en su género en toda España, se halla en el alto zócalo del cuerpo sobresaliente inferior a la elegante y dilatada arquería del frontis del magno Palacio, arquería que indica en sus espacios vacíos tantas divisiones o secciones iguales como número hay de provincias españolas, y en su zócalo macizo tantos sitios para adosar los patios abiertos destinados a la expresión pictórica de las mismas provincias y otros a Sevilla, que es lo que constituye el objeto del presente estudio (2).

Los dichos patios abiertos o departamentos provinciales de azulejería, ordenados de izquierda a derecha del visitante por rigurosa sucesión alfabética, y presididos por el escudo polícromo de cada provincia en marco circular de hojas y frutas de relieve y colocado en la balaustrada de ladrillo entallado sobre la cornisa de ladrillo agramilado, tienen de altura 150 centímetros, a partir de la última arista de cornisa hasta el suelo, de profundidad 220 centímetros, y de anchura 350; separados cada dos patios por un espacio sembrado de jardín, de 160 centímetros de anchura, con ventana en el muro que da luces a los sótanos del Palacio.—Los departamentos provinciales son 46, más dos para Baleares y Canarias, más ocho con jardín en vez de bancos para Sevilla, dando un total de 56 secciones: éstas, entre las torres altas extremas, se hallan separadas en cuatro grupos iguales, marcados por las dos torres de los extremos del Palacio, los dos cuerpos salientes en las mitades de los cuadrantes, y la hermosa portada principal del centro del edificio, de modo que cada grupo contiene 14 secciones (doce de las provincias y dos sevillanas en sus extremos).

Están pintadas las secciones con variedad de ornamentación polícroma, gótica, plateresca, o barroca; la mayoría casi total por los artistas sevillanos don Enrique Orce y don José Macías, algunas por don F. Pino y don M. Baena, la

(1) Véase nuestro opúsculo *Desde Diego Riaño hasta Aníbal González*, «constitución de Escuela del estilo arquitectónico sevillano», 1928.

(2) Véanse páginas 224 y 225 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925 (téngase en cuenta que estaba sin concluir el Palacio cuando fué hecha la fotografía en 1924).

sección de Castellón por don B. Mas, la de Segovia por don F. Zuloaga, y la de Toledo por don J. Ruiz de Luna. Las fábricas fueron: cinco sevillanas, de Ramos, Montalbán, Mensaque, Laffitte y Tova; la salamanquina de Talavera, para las secciones de Segovia y de Toledo; y la valenciana de Onda, para la sección de Castellón.

Describamos ahora lo que generalmente contiene cada *sección provincial,* bajo su respectivo escudo cerámico en la balaustrada de ladrillo entallado, y después de la cornisa general de ladrillo. El alicatado de la fachada del patio abierto, ostenta en cabeza el nombre de la provincia y escudos locales, en las enjutas retratos de personajes o nombres célebres; luégo un tríptico polícromo con el cuadro histórico del hecho más notable de la provincia o de la capital de ella, y a sus lados dos vistas de monumentos o de sitios históricos. El tríptico del frontis se halla entre dos primorosos anaqueles cerámicos para libros; y debajo de ellos, tres bancos de asiento corrido y macizo hasta el suelo, enlosado y con el mapa en colores de la provincia respectiva. Los bancos revestidos de azulejería ornamentada, en cuyos valiosos alicatados lucen nombres de hijos ilustres y de lugares populares de la provincia, escudos y empresas de blasón. En todo el departamento variedad de frisos y alizares, de fajas y planos; de simetrías y euritmias; de policromía, de imágenes, de efectos; que dan magnificencia a la obra general.

Como ejemplos de las secciones provinciales presentamos los grabados de la de Barcelona, de Madrid y de Valencia, en las páginas 298 y 299.

Barcelona.— En las enjutas los bustos de los Reyes Católicos, en medallones circulares. En el tríptico: los Reyes Católicos recibiendo en plaza de Barcelona, a mediado el mes de abril de 1493, a Colón, que vuelve de su descubrimiento con seis indios y productos del Nuevo Mundo; a los lados los escudos de Cataluña y de Castilla y León. En los anaqueles: bustos de Alonso Pinzón y el fraile Marchena, de Colón y Vicente Yáñez. En los bancos: escudos y empresas de blasón de los Reyes Católicos.

Madrid.— En el tríptico: resistencia, contra las invasoras tropas francesas, de Daóiz y Velarde, el teniente Ruiz y el pueblo madrileño, en el Parque de Artillería, el 2 de mayo de 1808; a los lados, vistas del Palacio de Oriente y del Museo del Prado. En tarjetas de la cornisa de los anaque-

PATIO DE CERÁMICA POLÍCROMA DE BARCELONA.

PATIO DE CERÁMICA POLÍCROMA DE MADRID.

les: nombres de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. En los bancos: medallones de sucesos del 2 de mayo en Madrid.

Valencia.—En el tríptico: entrada triunfal del rey don Jaime el Conquistador, en 9 de octubre de 1238; a los la-

PATIO DE CERÁMICA POLÍCROMA DE VALENCIA.

dos, la torre mayor, llamada vulgarmente el Miguelete, y las torres de Serranos, del siglo XIV. En los bancos: los asientos con dibujo de tapiz oriental, o paño aterciopelado árabe, alcatifa o alfombra de montería del siglo XIV.

De las pinturas de asuntos históricos y monumentos de todas las secciones provinciales, tenemos que *exceptuar* a la sección de Murcia, pintada por don M. Baena. Es una decoración gótica y una copia del códice de la cántiga de Alfonso X, dedicada a la antigua patrona de Murcia, la Virgen de la Arrixaca, de la mediación del siglo XIII. En el centro del tríptico, viñetas de la Ciudad y de escenas dibujadas en el códice, y en los lados música y letra de la cántiga. En los bancos, solamente adornos góticos.

Las ocho *secciones de Sevilla*, en los extremos de los cuatro trozos iguales en que se halla dividida la serie general de los patios o departamentos, solamente tienen tablero o tríptico con sus marcos plateresco pintados, y jardín natural delante, careciendo de anaqueles, de bancos y de mapa, que componen los provinciales. El detalle de la pintura cerámica de cada sección sevillana es el siguiente, yendo de izquierda a derecha.

Tablero: torada por el campo, marchando entre caballistas; copia de un boceto de Martínez de León, por Baena.

Tríptico: copia del cuadro de Los Seises, de Bilbao, por Orce; a los lados, las iglesias de santa Catalina y de san Marcos, con sus torres.

Tríptico: cofradía del Cachorro, pasando por el puente de Triana; a los lados, trozo de murallas romanas y trozo de acueducto de Carmona; no dice autor, pintura endeble.

Tríptico: procesión de carretas de la romería del Rocío; copia de un boceto de Martínez de León, por Baena; a los lados, el arco de la calle Mañara y la Torre de don Fadrique.

Tríptico: una cruz de Mayo en patio de casa de vecinos, con baile de parejas concurrentes; a los lados, el patio del Corral del Conde en calle Santiago, y la calle Pimienta del barrio de santa Cruz; no dice autor, pintura endeble.

Tríptico: feria de ganados, en el prado de Sevilla, por Orce; a los lados, callejón del Agua, donde desemboca la calle Pimienta, y puerta de la Macarena.

Tríptico: copia del cuadro de Las Cigarreras, de Bilbao, por Orce; a los lados, las columnas romanas de la Alameda de Hércules, y la Catedral con la Giralda.

Tablero: toro saliendo del chiquero a la plaza de la Maestranza; copia de un boceto de Martínez de León, por Baena.

VIDRIERAS
PINTADAS EN COLORES

VIDRIERAS EN SEVILLA. - PINTURAS.

ARTISTAS. - RESTAURACIONES.

VIDRIERAS PINTADAS

«Intima y esencial parte de nuestras magníficas basílicas y catedrales, y una de las más bellas creaciones de la Edad Media, son sin duda las preciosas vidrieras de colores que cubren sus abiertas ojivas y sus espaciosos rosetones, a través de los cuales, descompuestos en los colores del prisma, van a reflejarse los rayos solares sobre muros y pavimentos, como rubíes y topacios, como zafiros y esmeraldas.» Así escribió don Isidoro Rosell de Torres (1), ocupándose de las vidrieras pintadas en España y especialmente de las de la Catedral de León, las cuales con las de Toledo y las de Sevilla constituyen las colecciones españolas más valiosas.

En general, desde el siglo XI se cubrieron las lumbreras de los templos combinando delgados trozos de vidrios de colores, en forma de cuadraditos, ya en grecas, ya en estrellas radiadas, unidas por una red de estrechas cintas de plomo, resultando un mosaico transparente de colores blanco y azul y otros. El progreso de la pintura simplificó aquella difícil labor, que requería una minuciosa armadura de plomo, y se hicieron las vidrieras con imágenes de santos y asuntos religiosos, que fueron llamadas vidrieras pintadas en caballete, como las designó don Manuel Rico y Sinobas (2). Aquellas pinturas hábiles adelantaron en el siglo XIV, llegaron a su apogeo en el arte gótico florido; y aunque se estima que el arte de las vidrieras pintadas fué importado a España por artistas extranjeros, flamencos, franceses y alemanes, por lo menos desde la centuria trece, de cuya época son las curiosas de León, no se tienen noticias de obras

(1) En el tomo segundo del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1873.

(2) Opúsculo *Del vidrio y de sus artífices en España*, páginas 130 a 178 del Almanaque del Museo de la Industria para 1873, bajo la dirección de don Eduardo de Mariátegui, Madrid, 1872.

hechas en Sevilla anteriores a datos breves de la segunda mitad del XV, y a las notables vidrieras de nuestra Catedral del siglo XVI, de las que nos ocupamos seguidamente.

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL

DEL NÚMERO DE ELLAS

El erudito y crítico don Juan Agustín Ceán Bermúdez, en 1804 (1), ocupándose brevemente y por vez primera de las vidrieras artísticas de la Catedral, e incluyendo las de la Capilla Real del siglo XVII y otras modernas sin importancia, dijo: Son *noventa y tres* las de la Catedral de Sevilla: cinco redondas y las demás entrelargas con arco en punta. Cada una tiene nueve varas y doce pulgadas de alto y cerca de cuatro varas de ancho. (La mayoría de ellas alcanza 7'80 metros de altura por 3'30 de ancho, próximamente).

El señor Rosell de Torres, en 1873, repitió lo dicho por Ceán: *noventa y tres.*

No incluyendo las modernas ni las de la Capilla Real, el señor Sentenach contó *setenta y cinco* en 1885 (2).

Después de ocurrir, en 1 de agosto de 1888, el derrumbamiento del pilar del ángulo sudoeste del crucero, lado de la Epístola (3), causándose entre los destrozos la destrucción de una vidriera, en 1890 contó *setenta y cuatro* el señor Gestoso (4).

En 1924, don Augusto Pérez Giráldez, reuniendo con las antiguas las buenas recientes y las de la Capilla Real, que son dos escudos de Castilla y León (5), hizo la colección fotográfica, en número de *ochenta y cuatro,* para servicio del arquitecto de la Catedral don Javier de Luque, logrando tener trabajo tan importante y tan útil para el estudio: importante decimos porque es la primera vez que se ha obtenido la dicha colección, dadas las grandes dificultades que presenta su ejecución, teniendo que utilizar escaleras y objetivos

(1) *Descripción artística de la Catedral de Sevilla,* 1804.

(2) *La pintura en Sevilla.* Contiene además un examen de las miniaturas, las vidrieras de la Catedral y los azulejos de Triana.» 1885.

(3) Véase la página 97 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

(4) Página 148 del tomo II de *Sevilla monumental y artística,* 1890.

(5) Que «se colocaron en 1680, a causa de la ruina a que los tiempos habían reducido a las antiguas», dice Gestoso en la página 322 del citado tomo II.

distintos, según las diferentes alturas y distancias para enfocar las vidrieras; útil para el estudio, porque fué el medio adecuado para examinar asuntos, dibujos, estilos, autores, fechas, restauraciones que necesitaban y correcciones que había que hacer en los defectos de anteriores composturas.

Hecho el dicho estudio, y la síntesis de su correspondiente clasificación por asuntos, el arquitecto don Javier de Luque, en su estadística descriptiva (1), enumeró *ochenta y cinco.*

ANTECEDENTES PARA LA HISTORIA

Colocadas las vidrieras en los vanos ojivales y los circulares, ora es entera la pintura, ora se halla dividida la vidriera en tres o cuatro espacios verticales, u hornacinas, por parteluces o pilaretes, y sobre éstos la tracería flamígera del arco. Los asuntos que el Cabildo Eclesiástico acordaba y señalaba a los pintores, son pasajes de la historia de la Virgen, de la vida de Jesús, imágenes de profetas, de patriarcas, de santos, de escenas adecuadas a advocaciones de las capillas, con símbolos y ornatos, y fantasías plateresca o barrocas, según el artista y el tiempo de su ejecución.

Acerca de los autores, en relación con las épocas de su actuación, después del señor Sentenach, el señor Gestoso corrigió los datos que aportó Ceán Bermúdez y los que publicó Rico y Sinobas, y completó casi suficientemente la historia de las vidrieras de nuestra Catedral, habiendo investigado en los libros Adventicios, de Autos Capitulares y de Fábrica que se conservan en el Archivo Catedralicio.

Las vidrieras, en la sucesión de los años, pasaron por una serie natural y sucesiva de vicisitudes, que formaron parte importante de su historia propia. No solamente la acción fatal y destructora del tiempo sobre ellas; también sufrieron desperfectos, y algunas se rompieron en menudos pedazos, en 1579 y en 1613, con las explosiones de los almacenes y molinos de pólvora que había en Triana, cerca del convento de los Remedios. Por tal causa, hiciéronse en las vidrieras grandes reparaciones desde 1611.

Composturas y reparos hubo desde fines del siglo XV; las del XVI supónense hechas o influidas por los buenos

1. Opúsculo *Las vidrieras artísticas de la Catedral de Sevilla,* Madrid, 1927.

artistas de la época, e inspiran confianza; pero las realizadas posteriormente no fueron escrupulosas, llegando las hechas en los siglos XVIII y XIX a desastrosas composturas en manos imperitas, que hasta cambiaban los vidrios de unas pinturas a otras distintas, y en operarios ineptos, que hicieron amarrijos con alambres y uniones con vulgares soldaduras. Además, las faltas de vidrios eran frecuentes, por roturas y caídas que no era fácil reparar, o que se cubrían a veces con cualquier vidrio. De aquí la dirección del pensamiento a ocuparse en una restauración consciente y total, no ocultándose que la obra era muy costosa y muy difícil.

PROYECTOS DE RESTAURACIÓN

El arquitecto conservador de la Catedral de Sevilla y profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, don Francisco Javier de Luque, de acuerdo con la Mitra y en 25 de mayo de 1925, dió una conferencia en nuestra Ciudad acerca de las vidrieras de la Catedral, siendo el motivo esencial de ella el deseo de interesar a la opinión pública en el proyecto de restauración de las vidrieras. Estimando que era lamentable el estado en que muchas se encontraban, con trozos de lata en desacertadas composturas que hicieron manos imperitas, y cubiertas roturas con pedazos absurdos que aplicaron operarios sin instrucción, encareció la urgente necesidad de hacer una restauración total y detenida (1).

A los tres días posteriores, el arquitecto director de las obras de la Exposición Ibero-Americana, don Aníbal González y Alvarez Osorio, publicó en la prensa un artículo recordando que hacía algún tiempo tenía hecho un estudio de las referidas vidrieras, dedicando una parte del mismo a tratar de la conservación de tales obras artísticas y exponiendo su juicio de desconformidad con el del señor Luque. Partía el señor González del examen del estado de las vidrieras: el estado no era malo, decía, pero tampoco es perfecto, tenían los naturales bombeos que produce la acción del tiempo, y algunos vidrios rotos, así como estaban deterioradas las defensas de armaduras de hierro y telas metálicas que las protegen. La conservación de las vidrieras exigía que

(1) Extracto en *El Liberal*, de Sevilla, del día 26 de mayo de 1925.

las armaduras fuesen reforzadas y revestidas de pintura, que la tela metálica fuese galvanizada, y hasta, si se quería, mayor brillantez de los vidrios, que fuesen limpiadas cuidadosamente de polvo y de telarañas por la cara interior. Pero que no debían ser restauradas, ni tocadas siquiera: «ni su estado actual, escribía el señor González, exigía que se les modificase ni alterase en lo más mínimo, ni su exquisita delicadeza artística permitiría ninguna clase de restauración por bien dirigida y bien realizada que fuese. El respeto que merecen tales obras, algunas de ellas insuperables, debe ser tal que no puede ni admitirse la idea de que sufran la más insignificante modificación.» Las obras notables que, en nuestra época, podían hacer el arte y la industria de las vidrieras pintadas, fuesen aplicadas en otros huecos que estaban tabicados y en aquellas ventanas que tenían vidrieras deficientes.—Tal es el resumen de lo que expuso el señor González (1).

A los pocos meses, el arquitecto Luque redactó una Memoria, con exposición del plan para la restauración, que fué remitida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a examen de la Academia de san Fernando; y ésta informó favorablemente en julio de 1926. Desde tal momento, el proyecto de restauración fué consolidándose.

En abril de 1927 publicó el señor Luque un opúsculo (2), dividido en dos partes distintas, relacionadas. Acerca de ellas apuntamos en otro lugar (3) lo siguiente: una parte es histórico-técnica general europea, relativa al desenvolvimiento de la vidriera artística de la arquitectura cristiana, partiendo de las noticias transmitidas desde los primeros siglos de nuestra Era, continuando con las obras conocidas desde el siglo X hasta los días actuales; parte que está tratada a tono con los estudios del insigne maestro en arquitectura Eugenio Viollet le Duc. En la segunda parte, dedicada especialmente a las vidrieras de la Catedral sevillana, el señor Luque parte de los datos y notas que investigó Gestoso en el Archivo Catedralicio; agregó la comparación analítico-crítica y la clasificación de las vidrieras, las enumeró y describió en ordenada y minuciosa estadística, y se fijó

(1) Artículo en *El Liberal*, de Sevilla, del día 28 de mayo de 1925.

(2) *Las vidrieras artísticas de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1927.

(3) Artículo que publicamos en el diario *El Liberal*, de Sevilla, del 28 de mayo de 1927.

en la restauración que necesitaban por las composturas desacertadas que sufrían y por las roturas y detrimentos que amenazaban la conservación. Dijo el señor Luque, en fin, que la restauración debía ajustarse, «en cada caso y en cada ejemplar, a lo que su clase, estado y condiciones requiriesen»; con la labor complementaria «de conservar honradamente la verdad histórica y artística, en los seguros medios de poder fijar con exactitud en lo futuro cuál fué en cada vidriera la parte antigua o respetada y la moderna o modificada por la restauración» (1).

LA RESTAURACIÓN GENERAL

Constituida una Junta especial para dirigir y vigilar la realización del proyecto, presidida por el Arzobispo de la diócesis, presidentes de la Comisión de Monumentos y Academia de Bellas Artes, Deán y Arquitecto de la Catedral, y Catedrático de Arte de la Universidad, en 1 de marzo de 1928 dicha Junta resolvió el concurso entre fabricantes a favor de la casa Maumegean, de Madrid, la cual comenzó la preparación de la restauración general, con sus operarios y elementos precisos, en los salones altos del antiguo Colegio de san Miguel, frente a la puerta catedralicia de igual nombre o del Nacimiento, precisamente el mismo local donde fueron hechas todas las vidrieras originales hace cuatro y medio siglos.

Bajo la constante dirección del catedrático don Francisco Murillo y Herrera, empezó la labor ejecutiva de la restauración en enero de 1929 y terminó en marzo de 1932; quedando restauradas sesenta y cinco vidrieras artísticas y dos nuevas, dejándose algunas de menor valor sin restaurar, y otras que hay que hacer nuevas, no mencionándose las vidrieras nuevas de años anteriores, en número de una decena. La restauración consistió en compostura de roturas y de amarrijos con alambres de las armaduras y de la red de plomos, en arreglo de cristales de colores y grisalla rotos, o faltos, o mal colocados en las anteriores composturas, en rectificación de equivaciones y descuidos de los operarios de otros pasados arreglos, y en la limpieza general de las vidrieras.

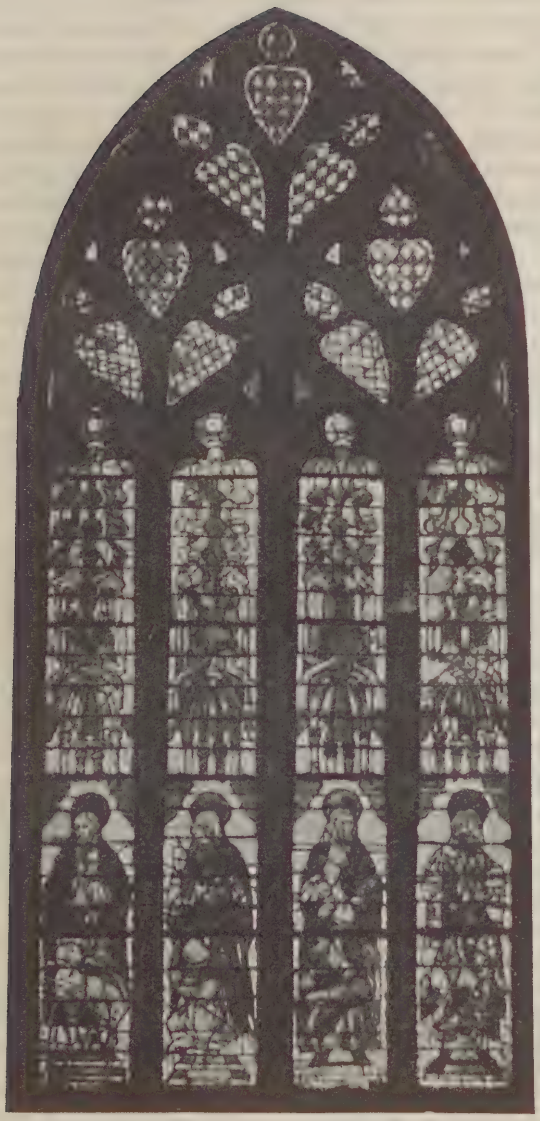
---

(1) Páginas 77 y 78 del opúsculo del señor Luque.

El trabajo asíduo y desinteresado, en beneficio del arte sevillano, del catedrático señor Murillo y del Laboratorio de Arte de la Universidad, llegó a formar considerable material de estudio archivado, haciendo de cada vidriera dos fotografías: una, del estado en que se hallaba, y otra, después de restaurada, y además detalles importantes aparte. Los gastos de esta labor fotográfica, nada más que del material invertido, ascendieron a 10.500 pesetas, que el Laboratorio dedicó a la obra generosamente: debiendo tenerse en cuenta que fueron hechas multitud de placas fotográficas de todos los tamaños conocidos, y que solamente de las de mayor tamaño, o sean de treinta por cuarenta centímetros, se han reunido 280 hermosas placas. Agregaremos que los gastos de restauración, independientemente de la mencionada labor fotográfica, sobrepasaron de 330.000 pesetas, arbitradas por el Arzobispo señor Ilundain, presidente de la Junta, y los capitalistas sevillanos que contribuyeron con sus donativos.

Esta completa restauración que se ha hecho en el primer tercio del siglo XX, a los cuatro y medio siglos de haber comenzado la colección de nuestra Catedral, es una obra importantísima para la vidriería pintada española, en el campo del Arte. Es importantísima por el celo y el cuidado de los que han dirigido y los que han ejecutado, por el mérito artístico en realizar labor que se confundiera con la original antigua, por el subido capital que se ha arbitrado y se ha pagado, por la dificultad muy expuesta de bajar de sus alturas vidrieras tan delicadas y tan pesadas, disponerlas en las posiciones restauradoras, y volver a colocarlas en sus propios sitios. Esta obra, algo débil en su misma naturaleza para la acción destructora del tiempo, por su magnitud, su trabajo y su costo, no podrá ser repetida en el curso de los siglos futuros.

Ahora completemos con breves noticias la historia de las vidrieras de la Catedral sevillana, que, según lo conocido, comienza en el último cuarto del siglo XV. Advirtamos que no debe extrañarnos la fecha, pues hasta principios del siglo dicho no se comenzó la construcción de la Catedral, acordada por su cabildo en 1401: no puede haber vidrieras de las centurias anteriores a la quince.



VIDRIERA SOBRE LA CAPILLA DEL BAPTISTERIO.
(Fotog. de Pérez Giráldez, anterior a la restauración general de 1932).

SIGLO XV: TRANSICIÓN ENTRE EL ARTE GÓTICO Y EL RENACIMIENTO

El laborioso investigador Gestoso halló apuntes que declaran cómo un tal maestre Henrrique, alemán, ya pintaba vidrieras para la Catedral en 1478, y, sin otros datos por la falta de libros entre los años de 1478 a 1504, resulta como cierto que otro alemán, micer Cristóbal, fué encargado por el Cabildo de pintar las vidrieras de 1504 a 1506.

La estadística que formó el arquitecto Luque asigna diez vidrieras hechas por maestre Henrrique y siete hechas por micer Cristóbal,

en arte de transición entre el gótico y el renacimiento, como resultado del estudio crítico-pictórico que realizó el dicho arquitecto. En estas vidrieras, las más antiguas que conserva la colección de la Catedral, las tracerías de las ojivas presentan dibujos geométricos sencillos, siguiendo los contornos de los lóbulos; en algunas tracerías hay cuadrículas y redes romboidales, que parecen vulgares añadidos de posteriores composturas. Las pinturas, divididas en cuatro hornacinas por vacíos, son de parejas de santos, de profetas, y una de vírgenes mártires. Sirva de ejemplo de este grupo, el grabado (reproducido en la página 310) de la vidriera que está sobre la capilla de san Antonio o del Baptis-

VIDRIERA EN PRESBITERIO DEL ALTAR MAYOR.
(Fotog. de don Rafael de Salas, anterior a la restauración general de 1932).

terio, número 10 del plano, en la que observó Luque que «los santos posan sobre peanas, lo que no vuelve a encontrarse en ninguna de las de su grupo», pensando, por ello, que las peanas sean cosa de algún restaurador antiguo.

A principios del siglo XVI, dentro del período de transición, figuraron Juan Vivan y Bernardino de Gelandia, de los que se conserva una vidriera (el grabado en la pág. 311) colocada en el presbiterio de la Capilla Mayor, por el lado del Evangelio, nave de la derecha del plano. Representa la coronación de la Virgen, en estilo gótico: en los círculos de la ojiva, las tres personas de la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu santo; debajo, ángeles sostienen la corona sobre la Virgen con cerco de resplandores, y a los lados otros ángeles. Daba a entender esta vidriera que estaba muy necesitada de bastante restauración.

SIGLO XVI:

EL RENACIMIENTO Y EL ADORNO PLATERESCO

Dos géneros de pintura se cultivaron en las vidrieras del siglo XVI: el religioso, siguiendo el origen cristiano de esta clase de pintura, y el profano traído por el Renacimiento, figuras y escenas de la vida secular, escudos y blasones. El género religioso, con los elementos del Renacimiento, es el de la mayor y mejor parte de la colección de la Catedral, abrillantada con la ornamentación del estilo plateresco.

Pinta en la segunda decena del siglo Juan de Jaques, procedente de Portugal; y algunos años después aparecen los afamados hermanos Arnao de Flandes y Arnao de Vergara, que residían en Burgos y vinieron a Sevilla en 1525 para pintar las vidrieras de la Catedral, nombrándose también en 1526 a Pedro Fernández de Guadalupe. Arnao de Vergara estuvo pintando hasta 1537, en que falleció, y Arnao de Flandes continuó hasta su muerte en 1557. Las pinturas de estos hermanos, imágenes de santos, de apóstoles y profetas, en una mitad de su obra plateresca, y en la otra mitad escenas de la vida de Jesús y pasajes de la Virgen, son unánimente elogiadas: «la combinación de los colores empleados y su brillantez aumentan el mérito relevante de estas obras, y producen un conjunto admirable», dijo Ges-

toso; esas obras fueron «lo mejor y de más mérito artístico que en el género de labores vidrieras se labraron», escribió Rico y Sinobas.

Como ejemplos reproducimos los grabados de las dos vidrieras que se hallan en los arcos del brazo sur o de la Epístola, entre la Capilla Mayor y la pintura mural de san Cristóbal, anterior al Altar de la Piedad, número 27 del plano: la de la primera nave representa a las santas Catalina, Agata, Lucía y Cecilia, cuyos nombres están escritos bajo los basamentos de ellas, diciendo Luque de esta vidriera que estaba desmontada cuando ocurrió el hundimiento del crucero en 1888, «por cuya feliz casualidad se salvó de la catástrofe»; la de la segunda nave es de cuatro vírgenes mártires, viéndose en la vidriera, dice también Luque, «muchas piezas postizas y otras mal colocadas, y perdido el rostro y el ropaje de la primera figura» (grabado en la pág. 314).

VIDRIERA EN EL BRAZO DEL CRUCERO, LADO DE LA EPÍSTOLA, PRIMERA NAVE.—(Fotog. de Salas, anterior a la restauración de 1932).

Contóse también en este período de la mediación del siglo XVI al flamenco Carlos Brujes, que reparó algunas

vidrieras e hizo la magnífica que se halla en el costado del Altar de la Concepción (grabado en la pág. 315). Esta única vidriera de Brujes representa la Resurrección del Señor y fué hecha en 1558, cuya fecha está pintada en la cartela que expresa la Torre Mayor (luégo Giralda), en el estado en que se hallaba antes de comenzar, aquel mismo año, la obra transformadora de Hernán Ruiz (1).

VIDRIERA EN EL LADO DE LA EPÍSTOLA, JUNTO A LA ANTERIOR, SEGUNDA NAVE.-(Fotog. de Salas, anterior a la restauración de 1932).

Figuraron en el mismo siglo otros pintores de escasa significación, como Sebastián Pesquera, 1559, que restauró varias vidrieras, Mateo Martínez, 1583, Diego Martínez, 1598. Y sobresalió, como los Arnao, el flamenco Vicente Menardo, que se conoció desde 1560.

De este excelente maestro, el último de los buenos, desde 1560 hasta 1575, dice Rosell de Torres que sus obras «pueden ciertamente competir con las más famosas que produjo el arte de la imaginería en la épo-

(1) Véanse páginas 49 a 52 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

ca en que fueron ejecutadas. A su bella y grata armonía y a la vivacidad de sus colores, unen un dibujo correcto y un pensamiento artístico sabiamente desarrollado.» Coincide Rico y Sinobas en su apreciación, alabando los trabajos de Menardo, «tanto por la belleza y diafanidad de los colores como por la corrección del dibujo y gusto de la composición que aquel maestro realizó de una manera admirable.» De las vidrieras de Menardo, referidas a pasajes de la Virgen y escenas de santos, hay dedicada solamente una a Jesús, representándolo caído con la cruz y golpeado (grabado en la página 316), que se encuentra entre el Tras Altar Mayor y la Capilla Real, del lado de la Epístola; y de ella entiende el arquitecto Luque que tenía señales de otras manos y arreglos.

SIGLO XVII:

SEÑÁLASE LA DECADENCIA

Fueron disminuyendo los maestros vidrieros de color; habiéndose iniciado la decadencia a fines del siglo anterior. Con el arte barroco, aminorándo-

La Resurrección, de Brujes.-(Fotog. del Laboratorio de Arte, después de la restauración de 1932).

Caída de Jesús, de Menardo.—(Fotog. de Pérez Giráldez, antes de la restauración de 1932).

se el tamaño de las ventanas, se extendió el gusto de la pintura decorativa en la mampostería, paramentos, arcos, bóvedas, y se usó menos el vidrio pintado.

Como pintores figuraron: el ya citado anteriormente Diego Martínez y Guillermo Nicolás, desde 1595 a 1611; el flamenco Claudio León, de 1611 a 1637; Juan Antonio Fao, también restaurador, desde 1614 a 1645; Juan Bautista de León, de 1654 a 1662; y otros varios menores.

SIGLOS XVIII Y XIX: ESCASO CULTIVO DE LA VIDRIERÍA ARTÍSTICA

Aunque hubo en España nueva evolución con la Fábrica Real de san Ildefonso, en la Granja, la labor de vidrieras artísticas en la Catedral fué de escasa importancia, haciéndose dos vidrieras en la centuria dieciocho y cuatro en la diecinueve en sus principios. Atribúyense a este período largo e imperito las rudas composturas de los desperfectos del tiempo y de operarios sin estar instruidos. Se exceptúan las dos obras que en las últimas décadas del siglo XIX realizó la casa alemana de Munich.

SIGLO XX: NOVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Llegando a la brillantez plateresca del XVI, en el presente primer tercio del siglo se reconstruye y se completa el esplendor de la colección de vidrieras de la Catedral sevillana con las buenas obras de la casa Zettler de Munich, en vidrieras nuevas, tres grandes con las dos del siglo anterior y ocho pequeñas en ambos lados del Crucero, en total once; y la singular notabilísima restauración general hecha por la casa Maumegean de Madrid, sesenta y cinco reparadas y limpiadas y dos nuevas, en total sesenta y siete, como digimos en la página 308.

Para concluir el más sencillo orden de estudio y con el plano de la Catedral a la vista, digamos algunas indicaciones de las vidrieras, según están colocadas siguiendo las naves y algo mezclados los autores, estilos y épocas, entrando por la Puerta de los Palos, siguiendo la nave de esa puerta, que es la llamada segunda colateral del brazo norte o del Evangelio, hasta llegar a la Puerta del Bautismo; volviendo por la llamada primera nave colateral del Evangelio; viendo luégo los espacios correspondientes en la nave central, desde la Capilla Real hasta la Puerta Principal, pasando por Crucero o Centro, y el Trascoro; continuando por la nave llamada colateral primera del brazo sur o de la Epístola; y luégo a la Puerta de la Campanilla para seguir la nave segunda colateral de la Epístola, hasta terminar en la Puerta del Nacimiento.

NAVE SEGUNDA COLATERAL DEL BRAZO NORTE O DEL EVANGELIO, DE LA PUERTA DE LOS PALOS A LA PUERTA DEL BAUTISMO

Precisamente sobre la Puerta de los Palos se eleva una vidriera notable y curiosa, hecha en 1535 por Arnao de Vergara, y cuya guarnición de plomo fué aderezada en 1572 por Vicente Menardo. Con la ornamentación plateresca, en círculo de la ojiva la imagen del Padre Eterno bendiciendo con la diestra y teniendo en la otra mano el mundo crucífero; bajo la cornisa y el arco del frontispicio una imagen rara, de la que trataremos después, y en la repisa o ménsula un circulito

VIDRIERA PLATERESCA SOBRE LA PUERTA DE LOS PALOS.—(Fotog. de Pérez Giráldez antes de la restauración general de 1932).

con las letras A y V enlazadas, monograma de Arnao de Vergara. Celebrando la belleza de la vidriera, agrega el señor Gestoso: «en el centro resalta la imagen de san Sebastián, pero es de notar que en vez de representarse al mártir como es costumbre, se le ha sustituido por un indudable retrato del emperador Carlos V, y así vemos su cabeza barbada, cubierta con gorra y redecilla, tabardo, jubón, gregüescos y calzas: en la mano derecha lleva dos flechas o saetas y en la izquierda la palma del martirio. Los rasgos fisonómicos son tales que no vacilamos en considerarlo como retrato del César.» Nosotros no podemos considerar esta imagen como de san Sebastián, pues no tiene con este santo parecido ni semejanza: es una figura vestida, si se quiere imagen de Carlos V, que tiene en la derecha dos flechas y un cetro con cruz, y en la izquierda el arco de las flechas. Ignoramos el por qué lleva flechas y arco el César.

En el muro de la Capilla de san Pedro, número 32 del plano, y delante de la letra a, Altar de la Asun-

ción, una vidriera con los atributos de san Pedro, del siglo XVIII.

Otra de las más hermosas vidrieras platerescas es la que se halla en la puerta del Lagarto y capilla del Pilar, número 1 del plano: entrada de Jesús en Jerusalem, por Arnao de Flandes. En la ojiva la Virgen con el Niño en brazos; en el zócalo dos cartelas con la Torre antes de la obra de Hernán Ruiz, y con una jarra de azucenas, que era el escudo del Cabildo Catedralicio. Por la Torre se deduce que la vidriera es anterior a 1558.

Sobre el arco de la capilla de los Evangelistas, número 3 del plano, la resurrección de Lázaro, por Arnao de Flandes en 1554.—La vidriera del interior de la capilla, el Nacimiento; se supone, por Luque, que sea del mismo autor Arnao.

Sobre el arco de la capilla de las Doncellas, número 4 del plano, la Magdalena ungiendo los pies a Jesús, por Arnao de Flandes en 1554 también.

En el interior de la capilla, la Virgen amparando a las Doncellas, fechada en 1534, suponiéndola

VIDRIERA PLATERESCA SOBRE LA PUERTA DEL LAGARTO.-(Fotog. del Laboratorio de Arte, después de la restauración de 1932).

VIDRIERA ENTRE LA PUERTA DE LA CONCEPCIÓN O DEL PATIO DE LOS NARANJOS Y EL ALTAR DE LA VIRGEN DE BELÉN.—(Fotog. del Laboratorio de Arte, después de la restauración general de 1932).

Gestoso de Arnao de Vergara.

Fijándonos ahora en el *brazo norte o del Evangelio,* y empezando por la puerta de la Concepción o la que lleva al Patio de los Naranjos, sobre ella la vidriera circular de la Ascensión del Señor por Arnao de Flandes; entre la dicha puerta y el Altar de la Concepción, número 5 del plano, la Resurrección del Señor por Brujes en 1558, cuyo grabado vimos en la página 315; y los Apóstoles san Mateo, san Felipe y san Judas Tadeo; siguiendo esa línea del brazo, en la segunda nave colateral los Apóstoles san Simón, san Bartolomé, Santiago el Menor y santo Tomás; y en la nave primera colateral los Apóstoles san Juan, Santiago el Mayor, san Andrés y san Pedro. Entre la repetida puerta de la Concepción y el Altar de la Virgen de Belén, nú-

mero 6 del plano, otra muestra plateresca de los hermanos Arnao, la bien dibujada vidriera de los santos Pablo, Juan y Roque sobre una ménsula general y ante colgaduras adamascadas, cuyo grabado reproducimos en la página 320; y la Venida del Espíritu Santo, por Vicente Menardo en 1557; y siguiendo esa línea del brazo, en la segunda nave colateral los santos Cosme, Jorge, Damián y Hermenegildo; y en la nave primera colateral otros cuatro santos, atribuidos también a los Arnao.

Siguiendo la nave entre las Puertas de los Palos y del Bautismo, observaremos, sobre los arcos de las capillas de san Francisco de Asís, Santiago el Mayor, Escalas y Baptisterio, números 7, 8, 9 y 10 del plano, y sobre la Puerta del Sagrario, vidrieras antiguas de a cuatro santos cada una, en arte de transición del ojival al Renacimiento, hechas por el alemán Cristóbal la primera, y por maestre Henrrique las otras, todas semejantes a la del grabado que publicamos en la página 310.—Dentro de la capilla de san Francisco, número 7 del plano; el santo al serle impresionadas las llagas, rodeado de portada y adorno platerescos, por Arnao de Flandes

VIDRIERA EN EL INTERIOR DE LA CAPILLA DE ESCALAS.—(Fotog. de Pérez Giráldez).

en 1554.—Dentro de la capilla de Santiago el Mayor, número 8 del plano; buena vidriera de la conversión de san Pablo, por Menardo en 1560.

Dentro de la capilla de Escalas, número 9 del plano, la excelente vidriera, que reproduce el grabado de la página 321, hecha por la casa Zettler, de Munich, y colocada en 1903 (1). Esta vidriera sustituyó a la que en 1794 se fabricó en Sevilla, según dibujo del pintor don José Huelva, que no tenía mérito. La vidriera es de estilo gótico florido en la composición arquitectónica, y representa el mismo asunto de la que se sustituyó: la Virgen del Perpetuo Socorro entre ángeles músicos en el ático de la portada, y bajo el arco la Venida del Espíritu Santo, estando la Virgen rodeada de los Apóstoles; arrodilladas al pie del altar dos figuras orantes, la de la derecha del lector es del chantre don Cayetano Fernández y Fernández, cuya testamentaría costeó la vidriera, y la figura de la izquierda es del provisor don Jerónimo Alvarez Troya, albacea del chantre.

Dentro de la capilla del Baptisterio o de san Antonio, número 10 del plano; la vidriera de santas Justa y Rufina con la Giralda, por Juan Bautista de León en 1685; es de las pocas de estilo barroco que contiene la colección de la Catedral.

Y finalmente, la circular que hay sobre la puerta del Bautismo es de la Visitación, hecha por Vicente Menardo en 1567, según investigación de Gestoso, aunque tiene la fecha de 1777.

NAVE PRIMERA COLATERAL DEL BRAZO NORTE O DEL EVANGELIO, DESDE LA CAPILLA DE SAN LEANDRO, NÚMERO 14, HASTA LA CAPILLA DE SAN PEDRO, EN LA REAL, NÚMERO 32 DEL PLANO

De la puerta del Bautismo pasamos a la adjunta nave primera colateral, por delante de la capilla de san Leandro, número 14 del plano, e inmediatamente vemos las tres vidrieras en los tres arcos del trascoro y los dos del coro, que

(1) Artículo de don José Gestoso en *El Liberal* de Sevilla, del día 15 de noviembre de 1903.

son del período del XV, de transición entre el arte gótico y el renacimiento, de a cuatro profetas y santos cada una, hechas por maestre Henrrique y micer Cristóbal; sigue la que está sobre el presbiterio de la Capilla Mayor, original de Juan Viván y Bernardino de Gelandia, la Coronación de la Virgen, también de transición, y cuyo grabado reproducimos en la página 311; y pasamos a la última de esta nave, entre la Capilla Mayor y la Capilla Real, de los hermanos Arnao, los cuatro Evangelistas de estilo plateresco. Penetramos en la Capilla de san Pedro, número 32 del plano, y vemos la vidriera que representa al santo, del siglo XVIII.

NAVE CENTRAL, DESDE LA CAPILLA REAL A LA PUERTA PRINCIPAL

Dentro de la Capilla Real, las dos sin importancia del período barroco en el siglo XVII, que contienen escudos de Castilla y de León. De aquí pasaremos al Crucero, donde hay dieciseis pequeñas vidrieras, a cuatro en cada lado: las del lado del Evangelio y las del lado de la Capilla Mayor son del renacimiento de principios del XVI, por Juan de Jaques; las del lado de la Epístola y las del lado del Coro fueron hechas por la casa Zettler, de Munich, en 1913. Sobre la puerta Principal, un rosetón de 1831.

NAVE PRIMERA COLATERAL DEL BRAZO SUR O DE LA EPÍSTOLA, DESDE LA CAPILLA DE SAN ISIDORO, NÚMERO 17 DEL PLANO, HASTA LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN GRANDE, NÚMERO 31 DEL PLANO, EN LA CAPILLA REAL

De la puerta Principal pasamos a la adjunta nave primera colateral, por delante de la capilla de san Isidoro, número 17 del plano, y veremos las tres vidrieras en los tres arcos del trascoro y la primera del Coro, que son del período del XV de transición entre el arte gótico y el renacimiento, de a cuatro profetas y santos cada una, hechas por micer Cristóbal y maestre Henrrique, más la segunda del Coro, cuatro profetas, que hizo la casa Zettler en 1918; sigue la que está sobre el presbiterio de la Capilla Mayor, el Trán-

sito de la Virgen, que Gestoso la atribuye a Juan Viván y Bernardino de Gelandia, como su homóloga la de enfrente en el brazo del Evangelio, y Luque estima que es de Juan de Jaques del XVI; y pasamos a la última de esta nave de la Epístola entre la Capilla Mayor y la Capilla Real, que es de Vicente Menardo, Caída de Jesús con la Cruz, de estilo plateresco, y cuyo grabado reprodujimos en la página 316. Y penetramos en la Capilla de la Concepción Grande, número 31 del plano, y vemos la vidriera del Martirio de san Pablo, de Vicente Menardo en 1576, y reparada en 1652 por Juan Bautista de León, dice Gestoso.

NAVE SEGUNDA COLATERAL DEL BRAZO SUR O DE LA EPÍSTOLA, DE LA PUERTA DE LA CAMPANILLA A LA PUERTA DEL NACIMIENTO

Pasamos a la nave adjunta, e inmediatamente sobre la puerta de la Campanilla vemos la vidriera plateresca de san Cristóbal, bello trabajo de Arnao de Flandes en 1546, para Gestoso. Pero Luque entiende que tiene de Vergara la misma inspiración ornamental de la que está sobre la puerta de los Palos, cuyo grabado reprodujimos en la página 318.

En el muro de la capilla de la Concepción Grande, y delante de la letra f, Altar de santa Bárbara, una vidriera del XVIII con el anagrama de la Virgen.

Dentro de la Capilla del Mariscal, número 30 del plano, se halla buena vidriera Renacimiento, de la mediación del XVI, representando los Desposorios de la Virgen, cuya ejecución acusa ser de alguno de los mejores maestros de aquella época.

Sobre la capilla de entrada a la Sacristía Mayor y Tesoro, está una hermosa vidriera, que representa a Jesús arrojando del Templo a los mercaderes, hecha por Arnao de Flandes en estilo plateresco en 1556. En la cartela inferior de la pintura, la imagen de la Torre mayor, en el segundo de sus estados principales, o sea sin el remate musulmán de las bolas y antes de la obra de Hernán Ruiz, que empezó en 1558. Grabado adjunto en la página 325.

Sobre la capilla de san Andrés, número 29 del plano, la Cena, de Arnao de Flandes, 1555, en la que se admira equilibrio artístico en la ejecución de las figuras y la de

ornato plateresco, no siempre igual en las vidrieras catedralicias, cuyos autores, por afamados que sean, mostraron más gusto estético y habilidad en la ornamentación, que en las imágenes representadas.

Sobre la capilla de los Dolores, número 28 del plano, otra vidriera plateresca del mismo Arnao de Flandes, que representa a Jesús en el acto del Lavatorio de pies a sus discípulos; cuya pintura fué reparada en 1611 por Claudio de León, según ha visto el arquitecto Luque.

Fijándonos ahora en el *brazo sur o de la Epístola,* y empezando por la puerta de san Cristóbal, sobre ella la vidriera circular de la Asunción de la Virgen, por Arnao de Flandes, preciosa obra homóloga a la de la puerta de la Concepción en el brazo del Evangelio; entre la puerta de san Cristóbal y el Altar de la Piedad, una vidriera de 1565, que Gestoso atribuye a Juan Viván, y Luque la clasifica como de Menardo; y otra que tiene tres santos de Arnao de Flandes; si-

VIDRIERA SOBRE LA CAPILLA DE ENTRADA A LA SACRISTÍA MAYOR. — (Fotog. del Laboratorio de Arte, después de la restauración de 1932).

guiendo esa línea del brazo, en la segunda nave colateral, una con cuatro vírgenes mártires, y en la nave primera colateral otra con cuatro santos, ambas de los Arnao, cuyos grabados reprodujimos en las páginas 313 y 310. Frente a estas dos reproducidas, otras dos de Arnao de Flandes, con cuatro santos cada una, siendo de notar que en la próxima al Coro son los santos hermanos Laureano, Florentina, Leandro e Isidoro, arzobispos de Sevilla que figuran con el rey san Fernando en el escudo de la Ciudad.

Siguiendo la nave entre la puerta de la Campanilla y la del Nacimiento, observaremos en la capilla de la Virgen de la Antigua, número 24 del plano, la vidriera gótica que representa al rey san Fernando y fué colocada en 1908. Proporcionado el modelo por don José Gestoso, del Pendón que se conserva en el Archivo Municipal, hizo la vidriera la casa Zettler, de Munich.

Sobre los arcos de las capillas de san Hermenegildo, san José, Cristo de Maracaibo y san Laureano, números 23, 22, 21 y 20 del plano, vidrieras con cuatro santos o vírgenes cada una, pintadas por micer Cristóbal y maestre Henrrique en arte de transición entre el gótico y el renacimiento del siglo XV, como las homólogas de las demás naves.

Dentro de las capillas de san Hermenegildo y de san José, números 23 y 22 del plano, atributos y signos de los santos, hechos en 1819. —Dentro de la capilla del Cristo de Maracaibo, número 21 del plano, la Sagrada Familia, del siglo XVIII.—Dentro de la capilla de san Laureano, número 20 del plano, el santo titular entre dos obispos, con adornación plateresca, por Vicente Menardo en 1572.

Y finalmente, sobre la puerta del Nacimiento, la circular con la Anunciación, habiendo investigado Gestoso que fué hecha por Menardo en 1568, aunque tiene fecha de 1555.

OTRAS VIDRIERAS EN SEVILLA, DEL SIGLO XX

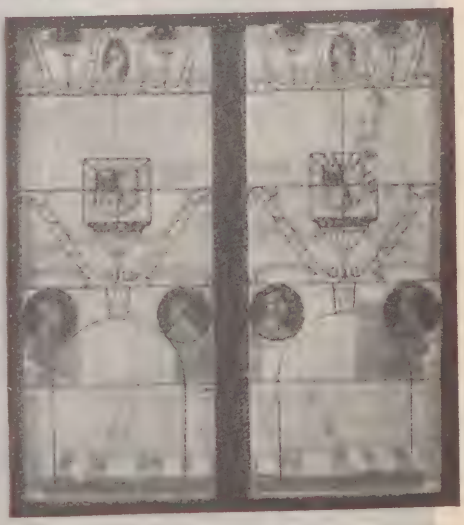
Fuera de la Catedral no hay en Sevilla vidrieras pintadas de los siglos anteriores al presente: algunas hechas con láminas de vidrios de colores, imitando sencillos dibujos

como mosaicos, y otras con papeles de colores recortados y pegados, siguiendo las líneas de un dibujo, no pueden ser consideradas como artísticas.

Coincidiendo con el desenvolvimiento artístico del siglo XX en todos los ramos de la actividad sevillana, también la pintura en vidrio presentó varios ejemplos, hechos en la fábrica «La Cartuja», de Sevilla, en «La Veneciana», de Zaragoza, y en la de los hermanos Maumejean, de Madrid.

En la casa que decoró don Eduardo de Ybarra, calle Mateos Gago 59, existen dos vidrieras pintadas por don Rafael Escribano en 1899: una, imitando reja con orla de renacimiento, en la ventana de la escalera; otra, en el hueco del comedor al patio de los mosaicos, dividido en tres arcos, con buenas vidrieras del mismo estilo.

En la casa-palacio de don Miguel Sánchez Dalp y Calonge, plaza del Duque de la Victoria, 9, en una galería del principal, existe una vidriera modernista, hecha en 1914 por don Antonio Gómez en la fábrica «La Cartuja»: como se ve en el grabado, en la parte alta tiene los bustos de Adriano y de Julio César, en el centro el escudo nobiliario repetido de Conde de las Torres de Sánchez Dalp, y debajo los bustos de los reyes Alfonso XIII y doña Victoria, y de san Fernando III y Pedro I de Castilla.



VIDRIERA EN LA CASA PLAZA DEL DUQUE DE LA VICTORIA, 9.

Del año 1916 existen dos vidrieras en el comedor del Hotel de Madrid, de centro blanco y orlas polícromas con decoración plateresca, pintadas en Sevilla por don J. Bodineau.

En el Palacio de Bellas Artes, de la Plaza de América, dos vidrieras de cabeza semicircular, con los bustos de Murillo y de Velázquez, y orlas plateresca alrededor, hechas en Madrid en 1919.

También en 1919 y por la casa Maumejean son las tres que decoran el paramento del Evangelio de la capilla de los Luises, en la calle Trajano: las pinturas representan a san Luis Gonzaga ante la Virgen del Buen Consejo, la entrada de san Estanislao en la Compañía de Jesús, y san Ignacio de Loyola en la cueva de Manresa, que es la del grabado adjunto.

San Ignacio en la cueva de Manresa.

Hecha en Zaragoza, en 1920, la de la capilla bautismal de la parroquia de san Pedro, que representa el bautismo de Jesús.

La preciosa montera a cuatro aguas, de la casa del señor Abascal, frente a la entrada de la Plaza de América, con decoración arábiga, y otras vi-

drieras de la misma casa, fueron hechas en 1924 en la fábrica del señor Paraíso, de Zaragoza, titulada «La Veneciana».

La vidriera de la escalera de la casa, estilo sevillano, del señor Luca de Tena, en la Avenida de la Palmera, que representa la Giralda entre la Catedral y las casas de la Ciudad, está hecha en Madrid en 1925.

LA TAPICERÍA Y LA SEDERÍA

TAPICES TEJIDOS Y PINTADOS:

FABRICACIONES, PRODUCCIONES, AUTORES.

TEJIDOS DE SEDA:

TELARES, ÚLTIMOS TEJEDORES, EJEMPLOS.

LA TAPICERÍA

Las artes bello-útiles del tejido tienen en la historia sevillana una significación semejante a la general del mediodía español; pero merecen especial atención las noticias relativas a sedas y terciopelos, que seguidamente insertaremos, si bien precedidas de otras referentes a tapices; y de éstos diremos algo, aunque Sevilla no se ha distinguido en tapicería, por circunstancias locales que expondremos a continuación. Partiremos de la distinción entre tapices polícromos tejidos y tapices pintados.

TAPICES TEJIDOS

El tejido de tapicería, cuando los hilos de la trama están colocados verticalmente se llama tejido de alto lizo, y cuando en sentido horizontal se dice de bajo lizo: el tejedor pasa entre ellos las hebras de lana o de seda de colores, de plata o de oro, formando el dibujo que tenga trazado el modelo, y constituyendo los hilos de colores con los de la trama un solo cuerpo urdido. Así se producen, dice Müntz, «combinaciones de líneas y de tonos análogos a los que el pintor obtiene con el pincel, el musivario con los cubos de mármol, el esmaltador con tabiques llenos de materias vitrificables» (1).

CARENCIA DEL ARTE EN SEVILLA

Escritores que se han ocupado de la Tapicería, siguiendo al señor Riaño, estiman que en España no existió la industria del tapiz durante la Edad Media. Además no se conser-

(1) Eugenio Müntz, en su libro traducido *La Tapicería.*

van en la Ciudad tapices de los pueblos antiguos, ni de los musulmanes invasores: no debiendo confundir el concepto de tapiz polícromo con los tejidos de la época del califato cordobés, cuya buena industria hacía paños con franjas o listas, ornadas a veces con lacerías de colores y con leyendas alcoránicas repetidas en oro, dibujos geométricos con euritmias y simetrías, rectilíneas y curvilíneas.

Tampoco tenemos ejemplares de los paños aterciopelados de persas y de árabes, de los siglos XIV y XV, de admirables colorido y dibujo, que eran también conocidos con la desinencia de tapices orientales, abundando los cuadros de montería; diciendo Miguel y Badía (1), que eran «lo que apellidamos nosotros *alcatifa* (tapete o alfombra fina), y que después se ha llamado *alfombra,* vocablos de indudable origen arábigo, aun cuando los tapices persas y árabes, ahora y antes, sirviesen para el doble objeto de decorar los paramentos y de ser extendidos por el suelo.»

Todavía más: como sucede en toda España, no conocemos en la Ciudad tapices góticos del siglo XIV, cuando comenzó la tapicería propiamente dicha, que principalmente procedían de Bélgica y de Francia. De manufacturas extranjeras posteriores, puede verse algún ejemplar en casas ricas, o hallarse casualmente en iglesias de la provincia.

DE TAPICERÍA EXTRANJERA

Por ello, no estará de más recordar que flamencos y franceses dieron riqueza y gusto a la tapicería en el siglo XV; y los italianos comenzaron a influir en el arte hasta la supremacía de Bruselas en el siglo XVI; en palacios y moradas suntuosas eran usados y apreciados los tapices del Renacimiento y del Barroco del XVII. En 1662 fué fundada en Francia la manufactura de los Gobelinos, antigua familia originaria de Reims. La tapicería decayó en el siglo XVIII, sustituida por las telas teñidas y los papeles pintados: entonces se perdieron muchos buenos ejemplares y desaparecieron ricas colecciones de tapices.

Hoy en España la mayor abundancia de tapicería es de la flamenca, y la colección más rica es la magnífica que po-

(1) Tomo VIII de la *Historia General del Arte,* Barcelona, 1897.

seía la Casa Real (1), y ahora es del Estado Republicano. La colección fué comenzada por Carlos V el Emperador, I de su nombre en nuestra Nación; los monarcas siguientes la acrecentaron con nuevos encargos a los más distinguidos pintores de tapicería y la conservaron con hábil personal de retupidores. Entre los palacios de El Pardo, El Escorial, Madrid y Sevilla, la colección se componía de unos 1.650 tapices: «colección soberbia, selectísima, pero esencialmente incompleta. Es, en suma, la sola colección de los más estupendos tapices flamencos, particularmente de Bruselas de todo el siglo XVI (con los de fines del XV y los del XVII), y la colección olvidada, pero digna de estudio, de los tapices españoles del siglo XVIII (y comienzos del XIX); y por excepción la colección cuenta también con dos series notables de tapicería francesa (primer tercio del XVII y promedio del XVIII).»

TAPICERÍA MADRILEÑA

Eran de la corona española unos talleres de tapicería de alto lizo, a la manera francesa, en una antigua casa de la calle santa Isabel, en Madrid; mas, Felipe V en 1720 creó en la calle santa Bárbara una fábrica de tapices y alfombras, de bajo lizo a la manera flamenca, sostenida por el patrimonio real, trayendo de Amberes a Santiago Vandergoten para dirigirla. En 1744 fué incorporada la de santa Isabel a la de santa Bárbara; en 1808 las tropas francesas convirtieron en cuartel la fábrica; ésta fué restaurada en 1812, y en 1889 fué trasladada al olivar del convento de Atocha la real fábrica de tapices, que continuó en los años posteriores.

FÁBRICA EN SEVILLA, EN EL XVIII

Con el establecimiento unos años de la Corte en Andalucía, a partir de 1730, repiten todos los tratadistas que Felipe V decidió establecer en Sevilla una fábrica de alto lizo, bajo la dirección de Jacobo Vandergoten el Mozo, y con la superintendencia del pintor italiano Andrés Procaccini, nacido en Roma en 1671 y discípulo de Carlos Maratta, que

(1) *Los tapices de la Casa del Rey*, catálogo por el señor Artiñano y notas por los señores Tormo Monzó y Sánchez Cantón, Madrid, 1919.

contribuyó a fundar en su patria el taller tapicero de san Miguel en 1711 por encargo del pontífice Clemente XI, y que vino a España en 1721 para ser pintor de Cámara y arquitecto del palacio real de san Ildefonso, en El Escorial.

Poco hizo la fábrica sevillana: continuación de partes de tres series o historias, que fueron comenzadas y terminadas en las fábricas madrileñas. Un paño de la historia de *El Telémaco,* cuyos cartones encargó el rey al pintor de Cámara, Miguel Angel Hovasse, que falleció sin completarla, restando dos tapices de dicha historia en el palacio del Escorial; parte de la de *El Quijote,* cartones encargados a Procaccini, continuados por Domingo María Sani, serie de quince tapices que existe en el palacio de Madrid; y se dice que en Sevilla fué comenzada la reproducción en lana y seda de la tapicería flamenca de la *Conquista de Túnez,* tejida en el siglo XVI por Pannemaker.

Vuelto el rey a Madrid en 1733, el personal y los elementos de la fábrica sevillana fueron a la madrileña de santa Isabel.

ACTUAL EXISTENCIA EN SEVILLA

Comparando con las magnas colecciones regias y con los ejemplares que existen en catedrales e iglesias españolas, lo que de tapicería existe hoy en nuestra Ciudad es una pobreza. En algunas casas particulares se conservan ejemplares sueltos de las fábricas flamencas y francesas. Hasta 1931 existieron, en las estancias de la planta alta del Alcázar, varios tapices buenos flamencos, del siglo XVII, y unas copias de *El Quijote,* que el Estado mandó fuesen trasladados a la colección de Madrid: luégo, por reiteradas gestiones de los sevillanos, en 1934 fueron devueltos los que se hallan actualmente en el Comedor del Alcázar, y traídos los flamencos colocados en la saleta, y en la antecámara los de Jean de Raes con temas mitológicos de Adonis.

En el año 1924 y en el vecino pueblo de Castilleja de la Cuesta, comenzó a funcionar una fábrica particular de tapices y alfombras, intitulada «La Giralda». En el primer trimestre del siguiente año, con destino a la Hermandad del Gran Poder, de la parroquia de san Lorenzo, expuso

un tapiz-alfombra de 4 metros de anchura por 4'50 de alto, de atrayente visualidad: sobre fondo morado y rodeados de artística orla polícroma de ramos de flores enfilados entre

hojas paralelas y aisladas, y dividida la cenefa en ocho trozos por otros tantos rosetones geométricos aparece enmedio de la alfombra un grande medallón ovalado de adornos, que encierra el escudo de la hermandad.—Además de esta clase de trabajos, la dicha fábrica realizó también la hábil restauración de tapices antiguos. Pero se cerró a los siete años de duración.

TAPICES PINTADOS

EN EL SIGLO XIX

A la falta de tapices tejidos en Sevilla, únese la escasez de los pintados por el arte sevillano. Contemporáneamente, quizá siguiendo el iniciado movimiento general de cultivo de todas las artes primarias y las secundarias, hemos visto comenzada la pintura de tapices artísticos: vímosla en algunos pintores de la segunda mitad del siglo XIX, debiendo mencionar especialmente a don José Cañaveral y Pérez, discípulo de don Manuel Wssell en Sevilla, y de don Federico Madrazo en Madrid.

De Cañaveral son los tapices que adornan el salón principal del Casino Militar, en la calle de Sierpes; y los que hizo para el Hotel de Madrid, en la calle Méndez Núñez: son estos últimos unos dieciseis adecuados a paramentos y a pilastras, preciosas escenas de cacería caballeresca, con orlas de gusto renacimiento, que fueron destinados al comedor principal y que hoy se hallan en dependencias del Hotel.

EN EL SIGLO XX

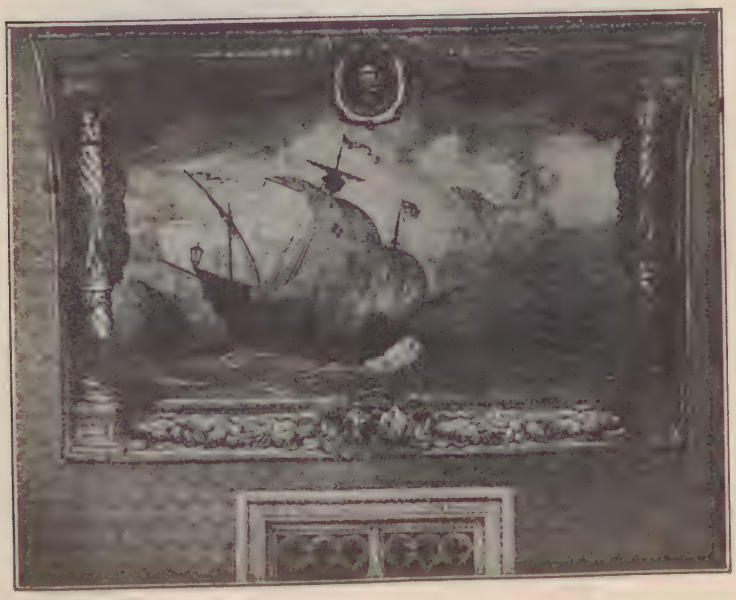
Tenemos más ejemplares: sargas y tapices, alegóricos y ornamentales, pintan aisladamente y sin constituir profesión algunos artistas sevillanos. Mencionaremos, aparte de ellos, las obras de dos pintores que se han especializado en dos aspectos bien marcados en la pintura de tapices: el religioso y el profano.

En el orden religioso, los que pintó en Sevilla el deán de su Catedral y luégo obispo de Plasencia, don Manuel Torres y Torres, natural de Córdoba y discípulo de don José María Rodríguez Losada. El señor Torres pintó numerosos cuadros y más de doscientos tapices, diciéndose de él (1) que cultivaba «de modo asombroso la imitación del tapiz, utilizando tela de saco y alcanzando, así en el dibujo como en el colorido, una perfección que subyuga»; de los pintados en Sevilla en 1908 reprodujo la revista los que repre-

(1) Número 43 de la revista sevillana *La Exposición*, de 15 de junio de 1913.

sentan a La Magdalena, postrada a los pies del Crucificado; San Juan de la Cruz, orante y oyendo la voz de Jesús; El Niño apareciendo a santa Teresa, en la escalera del convento, tapiz que poseía el arzobispo de Sevilla don Enrique Almaraz; San José de Calasanz, con los niños venerando la aparición de la Virgen; Santa Cecilia, rodeada de coro angélico; San Lucas, pintando la aparición de la Virgen; tapices hechos en 1910 a 1912, y existentes hoy en el salón de actos del colegio de santa Victoria, en Córdoba.

De la pintura decorativa profana contamos con la colección que se ha formado, original del artista don Gustavo Bacarisas y Podesta, de quien hablamos en la página 142. Alternando entre el Pabellón de los Reyes Católicos y el Palacio de Arte Antiguo y de Industrias Artísticas, de la Plaza de América, existen ocho tapices pintados en 1920 y 1922: cuatro de ellos son apaisados y representan las carabelas colombinas y otros barcos posteriores en sus viajes y arribadas a las costas del Nuevo Mundo, con marcos figurados de columnas y guirnaldas, estilo barroco moderno y personal del artista que ha influido en otros pintores decoradores; los otros con escudos y retratos de Cristóbal Colón



y de los Reyes Católicos, de colorido original y atractivo, dominando los tonos verdes y los amarillos El grabado que reproducimos en la página 339 es del tapiz que contiene el retrato de Colón en medallón pequeño, y las tres carabelas, «Niña», «Pinta» y «Santa María», navegando por el Océano ignoto.—Los otros cuatro tapices son florales, combinándose en ellos el gusto del renacimiento y el personal del arte barroco del autor: de posición longitudinal, son jarras con flores, sobre zócalos y bajo templetes de columnas y de arcos de flores y frutas, rodeados de orlas de gruesos adornos y columnas salomónicas, y en el colorido se combinan los matices verdes, amarillos, azules y morados, en armónica expresión.—El Ayuntamiento posee cinco preciosos tapices, que utiliza para colgaduras en las solemnidades: uno de orlas polícromas características del autor y en centro el escudo sevillano; otro semejante de las santas alfareras con la Giralda; dos iguales con la empresa del NO8DO

y la corona de laurel; y el quinto con jarra de flores y frutos.

Dos tapices muy vistosos y decorativos, de ornamentación barroca moderna, se hallan también en el Palacio de Arte Antiguo, de la Plaza de América, pintados en 1923 por don Manuel Cañas Martínez: de fondos blancos y dibujos polícromos, el uno es el escudo monárquico de España y de la casa de Borbón sobre un brocado rojo de lises y orla con los escudos de diez repúblicas americanas, que es el reproducido en el grabado de la página 340, el cual aparece en escorzo porque había interrupción de espacio, que evitaba la fotografía normal. El otro tapiz es el escudo de Portugal sobre brocado rojo de cruces, y escudos de otras repúblicas americanas. Ambos tapices simbolizaban la denominación que se dió a la Exposición Ibero-Americana de 1929.

LA SEDERÍA

DE LA ÉPOCA MUSULMANA

Ya en 1876, al tratar de una colcha mudéjar (1), y ocupándose de la historia de las industrias textiles en España, don Isidoro Rosell y Torres dedicó atención principal a la sedera, industria árabe que fué muy apreciada.

Los musulmanes introdujeron en España la cría del gusano y el tejido de la seda, que fué prosperando con el califato español, resultando tan notable en el Mediodía como en el Oriente de la Península, en Valencia y Murcia, Almería y Toledo, Granada y Málaga, Córdoba y Sevilla: se hacían finas estofas o telas laboreadas, los tiraz o telas con inscripciones y emblemas, terciopelos, brochados, tisúes, adornando los tejidos con dibujos de lacerías, de flores, de animales, de arabescos, que se aplicaban para vestidos, colgaduras, forros de muebles, cubiertas de objetos y hasta ricas tiendas de campaña.

Dice Falke (2) que en el siglo XI, cuando la invasión almoravide, «trabajaban en Almería ochocientos telares productores de toda suerte de tejidos, en parte con nombres persas; en el XII surgen a su lado, como focos textiles, Málaga, Murcia y Sevilla, y aún después de reducido el poder islámico a Granada, se mantiene floreciente la industria sedera española durante el Renacimiento.» Del estudio que hizo Falke en los restos de ejemplares de tejidos que se conservan, observa curiosamente que los dibujos de los animales representados y de los adornos combinados, co-

(1) En el tomo VII del *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1876.
(2) *Historia del tejido de seda*, traducción de Angulo Iñiguez, Barcelona, 1922.

mo los entallados en las arquetas de marfil, tienen mucha influencia persa, y que otros dibujos hispano-árabes se asemejan a los egipcios.

Atribuido al siglo XII o al XIII el célebre llamado Pendón de las Navas (como si hubiera sido enseña arrebatada a los árabes en la batalla de las Navas de Tolosa, 1212), tejido en seda, y mejor que pendón más propiamente paño que sirviera de cortina o antepuerta, y que, restaurado en el último tercio del XIX, se conserva en el famoso monasterio de las Huelgas en Burgos, dice de él don Francisco Miguel y Badía (1), que «es uno de los ejemplares más suntuosos, más artísticos, más admirables del arte muslímico, probablemente tejido en los famosos telares de Almería o de Sevilla.»

ARTE MUDÉJAR

El arte sedero mudéjar andaluz de los siglos XIII, XIV y XV, como el posterior granadino del XVI y principios del XVII hasta la expulsión de los moriscos, fué rico y variado. Aminorando el color blanco, usaron los mudejares los mismos colores árabes: en los fondos el azul oscuro, el verde azulado y el carmín, en los dibujos el rojo, el verde, el amarillo, el azul, según fuese el fondo para el contraste y la distinción. Los dibujos de lacerías de estrellas y de polígonos convexos, las divisiones de fajas con dientes, las trenzas y las inscripciones arábigas, «responden a los azulejos, estucos y artesonados de la Alhambra», dice Falke. Además de los tejidos de seda, los había de algodón, de lana, de lino, estampados con moldes de madera, y se supone que algunos lo fueron con moldes de hierro por su finura, si bien de éstos no se han hallado restos que puedan suponerse hechos en Sevilla, según advierte Miguel y Badía; también había tejidos pintados a pincel.

Se puede aceptar, pues, como fundado el juicio de que los cristianos en Sevilla vistieron las ricas telas musulmanas en el siglo XIII, continuándose el arte por los mudejares. Escribió el señor Gestoso (2): «Al tratar de las ricas telas

(1) *Historia del tejido, del bordado y del tapiz*, en el tomo VIII de la *Historia General del Arte*, Barcelona, 1897.

(2) En nota de las páginas 6 y 7 de la serie segunda de sus *Curiosidades antiguas sevillanas*, 1910.

moriscas, acude a la mente el recuerdo penosísimo de las que constituyeron en los siglos XIII, XIV, XV y XVI los vestuarios de las imágenes articuladas de la Virgen de los Reyes, Fernando III, doña Beatriz de Suavia y don Alonso X, que se custodiaron en la Capilla Real de nuestro Templo metropolitano; tesoro tan estupendo y singular, que si hoy se conservara produciría la admiración del mundo entero. Pues bien, aquella inusitada riqueza, constituida por regios donativos en el lapso de cuatro siglos, desapareció, y con ella los interesantísimos simulacros de los citados monarcas y hasta el pavés de san Fernando que alcanzó a ver el ilustre Argote de Molina. Las reformas de que fué objeto la Real Capilla, con motivo de la canonización del santo Rey, destruyeron estas y otras inapreciables joyas.»

Una joya arqueológica.—Lo es el fragmento del traje con que fué sepultado en Sevilla (1252) el rey Fernando III, que se conserva en el Relicario del Palacio de Oriente de Madrid, el cual jirón de tela «como reliquia sería llevado a Madrid juntamente con el anillo del Rey por el capellán don Juan de Sagre Galindo en 1677», y que da a conocer el diligente Gestoso (1). Por el fotograbado de la pág. 346 se tiene idea de que el trozo de tela «es un tejido de tapiz de seda jaquelada de blanco y rojo, con leones, bermejos y castillos de oro»; bajo el jaquelado (división en jaqueles o cuadrados), se ve una orla con dos grecas de lacería de oro y entre ellas una banda de espirales con tallos encorvados y de tono azulado sobre fondo de oro y golpes rojos. «El carácter de los leones, agrega Gestoso, y la delicadeza de las labores de la orla pregonan su procedencia sarracena, y en tal virtud auméntase el interés de este notable fragmento, pues acredita la influencia de las artes industriales musulmanas.»

ÉPOCA DEL RENACIMIENTO

Dícese (2), siguiendo a Ortiz de Zúñiga, que a la mediación del siglo XV, Sevilla se encontraba en opulencia de población, de comercio y de riqueza, como nunca se había hallado desde el tiempo de la Conquista. «Sus artes manua-

(1) Páginas 345 a 347 del tomo II de su *Sevilla monumental y artística*, 1890.
(2) Página 349 del tomo III de la *Historia de Sevilla*, por J. Guichot y Parody, 1878.

les y su industria florecían con el gran número de fábricas de todas clases de ropas y tejidos que los mercaderes exportaban no sólo por toda España, sino que también a Francia e Italia. Sus tejidos de sedas, brocados y exquisitas telas eran de los más afamados.»

En el siglo XVI el arte de la seda siguió la influencia italiana: «el tejido español, como dice Falke (1), se mantiene en completo esplendor durante todo el siglo, hasta que a principios del siguiente, en 1610, lo privó Felipe III, al expulsar a los moriscos, de una excelente clase de obreros.» Gestoso, consultando memorias y papeles y recogiendo datos interesantes de la materia (2), deduce que «el núcleo de los telares de seda estuvo, por lo menos ya en el siglo XVI, por las parroquias de san Lorenzo, santa Marina y san Gil»,

(1) *Historia del tejido de seda,* traducción de Angulo Iñiguez, Barcelona, 1922.

(2) Artículo «Tejidos y Tejedores», que comienza el tomo II de sus *Curiosidades antiguas sevillanas,* 1910.

llegando en 1520 el número de telares en la población a la suma de 16.000, la mayoría de ellos talleres familiares y domésticos con tornos, y luégo se redujo el número a 3.000. Se tejían cendales, sirgos, tocas, pasamanos, tafetanes, terciopelos, rasos, damascos, brocados; el brocatel sustituyó mucho al brocado, pues era menos costoso, dado que en el tejido se mezclaba el lino o hilo con la seda.

INFLUENCIA DEL ADORNO BARROCO EN EL XVII

Como en las industrias de todos los países, en España influyó principalmente el arte barroco francés: en las estofas y los brocados abundó la ornamentación menuda del rococo; también se produjeron «brocados magníficos con una decoración diagonal tan fantástica como llena de inspiración», dice Falke.

En Sevilla existen ejemplares de las excelentes labores sederas de aquel tiempo en los ornamentos litúrgicos de la Catedral. Después de la peste de 1649, que aniquiló a Sevilla, «siendo tantos los males que causó aquella portentosa calamidad, que no hay pluma que acierte a enumerarlos ni a describirlos», como dice Ortiz de Zúñiga, solamente quedaron sesenta telares. Posteriormente, otra hermosa muestra del arte del tejido se conserva en la Catedral: el suntuoso revestimiento de los dieciseis pilares de la nave central, del muro de la puerta principal y del atrio o vestíbulo exterior de dicha puerta en grandes solemnidades, con colgaduras de terciopelo carmesí, galones verticales paralelos y fleco de oro.

La historia de estas colgaduras la escribió González de León (1). En el año 1691, el Comercio sevillano hizo rogativas y promesa de costear colgaduras para la Catedral, a fin de que llegase felizmente la flota de América, pues se había detenido muchos meses desde que se esperaba. Verificada en 1693 la recaudación de las aportaciones para costear las colgaduras prometidas, después de un concurso de muestras, al que se presentaron tejedores y terciopeleros diestros cordobeses, granadinos y toledanos, y aun genoveses y otros italianos, fueron preferidas las muestras de los

(1) Páginas 132 y 133 del tomo II de *Noticia artística, histórica y curiosa de los edificios públicos de Sevilla*, 1844.

sevillanos, por su peso y calidad, su color y duración, y, en su virtud, fué firmada la escritura de obligación por los maestros tejedores Claudio Bertel, José de Llanos y Andrés de la Plaza, para entregar al Maestrescuela de la Catedral cuatro mil varas de terciopelo carmesí, «con condición de que cada vara había de tener seis onzas de seda de peso, y que la seda de la trama y pelos había de ser de lo mejor de Valencia, con dos onzas y media de grana fina por cada libra»; y cada cuatro meses habían de dar mil varas tejidas, pagándose a cuarenta y un real de plata antigua cada vara. Los maestros tiradores de oro Alonso Tarramal y Carlos Narváez se obligaron a dar en seis meses todo el galón y flecos para las colgaduras, «con condición que cada vara había de tener onza y media, poco más o menos», pagándose la onza a doce reales de plata antigua. Para el tejido fueron armados doce telares con trece oficiales, un urdidor y ciento veinte mujeres encañadoras para entregar la seda encañada al urdidor. El tintorero fué el granadino Diego Alvarez, con diez oficiales.

El costo de las colgaduras, del atrio y muro de la puerta principal y pilares del trascoro y del coro en la nave central, con sus hechuras, forros, aparejos, maderas, hierros, cuerdas y bordados, fué mayor de «ochocientos mil reales, incluso el cancel de la puerta grande para el día del Corpus.»—Varias de las colgaduras se estrenaron en la Semana Santa y el cancel en el Corpus de 1694, continuando haciéndose el resto de ellas en los años siguientes. Y en 1726, con donativos de otras personas, se hicieron colgaduras para los pilares del crucero y del altar mayor, completándose hasta dieciseis pilares de la nave central.

CONTINUACIÓN EN EL SIGLO XVIII

Con alternativas de altas y de bajas, oscilando el número de telares sevillanos entre 140 y 2.318, sin contar los tornos de hiladores y los telares de medias y redecillas, en la última decena del siglo había nada más que 279, que hacían lana, sarga, estofa, paño, felpa, terciopelo, raso, damasco, canutón, cotonía, anafaya, estameña, velo, tafetán. A virtud de Real Orden se formó en Sevilla una estadísti-

ca en 1747 (1), por la cual se sabe que en ese año había 450 telares de tejidos de oro, plata y seda; 1.500 de cintas lisas, trabajadas por mujeres; 255 de galones, de los maestros pasamaneros y otros; 25 tornos de seda; y 11 tintes de seda: «en todas las referidas manufacturas pertenecientes a los citados telares, se hallaban ocupadas 10.379 personas de ambos sexos.» Además había 91 telares de lana, bayetas, paños y jergas, «en cuyas manufacturas se ocupaban 2.822 personas de ambos sexos.»

«Además de las ricas telas mencionadas, dice el señor Gestoso, tejíanse todas clases de galones y de pasamanería, cintas, trenzas, encajes de oro, de todo lo cual existe un curioso muestrario, que debió pertenecer a un fabricante o mercader, el cual se conserva en el Museo Arqueológico Municipal.» De este muestrario de tejidos de seda sevillanos, del siglo XVIII, presentamos dos ejemplos fotografiados. El primero, a continuación, es un trozo de tela de ca-

ñutillo de seda: fondo de color amarillo oro, con listado paralelo de hilo de plata, bordados sobre ellos unos motivos sencillos simétricos y repetidos, que consisten en rosas en su color con tallo y hojas verdes y ramitos verdes en ángulo y sueltos.—El segundo trozo es de guarnición de

(1) Volumen número 24, letra G, *Gobierno de Sevilla*, del Archivo Municipal.

seda: fondo blanco de seda, sobre él un tejido de plata formando puntadas y ramos de hojas, sobre el tejido de plata un bordado de flores con largos tallos curvos y hojas de puntas en colores rosa y minio, violado y verde; limitan el fondo, en curvas paralelas por ambos lados, orlas de seda amarillo oro, y terminan la guarnición randas de cadeneta de hilo de plata sobre las orlas curvas.

TERMINACIÓN EN EL SIGLO XIX

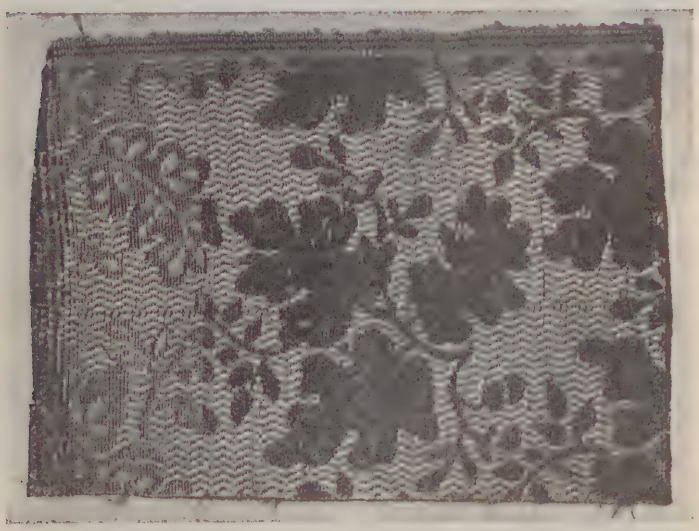
Dió noticia el señor Gestoso de tres peritísimos fabricantes, en cuyos talleres concluyó el arte de la seda sevillano: don José Acosta, del cual existe en el Hospital de los Venerables «una casulla de tisú de plata con flecos de oro y seda, magistralmente tejida»; y dos que conocimos, don Manuel del Castillo y Povea, «cuyas muestras de rasos, tafetanes y damascos fueron premiadas en exposiciones extranjeras»; y don José Ledesma y Romero, cuyas sederías de colores, lama de plata, tisúes y combinaciones de sedas y terciopelos, fueron las últimas que se hicieron en Sevilla.

En el Museo Arqueológico Municipal existen dos muestras de tejidos de seda, de la fábrica del señor Castillo y Povea, que reproducimos en el primer grabado de la página 351: son hermosas telas, con dibujos de cintas y de flores, cuyas sedas blanca y amarilla presentan rico aspecto y brillo como si fueran plata y oro sobre raso rojo.

En la Biblioteca Capitular y Colombina (1), conservado por el señor Gestoso, existe un cuadernillo de tres hojas con catorce muestras de las últimas telas de seda lisas, otras de

(1) En el tomo XV de la colección de *Papeles varios*, en folio y en pergamino, de don José Gestoso y Pérez.

cañutillo con listas de terciopelo del mismo color, brocados de varios colores y tisúes bordados, que se hicieron en la fábrica del señor Ledesma y Romero. A continuación un trozo de seda bordada (véase el segundo de los grabados reproducidos en la página 351): sobre fondo rojo oscuro el bordado en negro y carmín de un dibujo chinesco, la figura de un chino, con un pez en su mano izquierda, que parece camina entre ramas y hojas y enlaces de bandas acanaladas fantásticas.—Damos a continuación otro ejemplo de brocado, fondo de seda celeste, en bordado haciendo aguas y una ornamentación en oro de ramas de encina con hojas y bellotas.



Después, lleno ya el mercado de las sederías extranjeras, destructoras las enfermedades del gusano de la seda en nuestra provincia, olvidada la industria sericícola, y abandonado el cultivo de la morera, desde los años de 1865 no se volvió a hacer tejido en Sevilla.

INTENTOS DE RENOVACIÓN EN EL SIGLO XX

Ciertamente que, si existen hoy en la Ciudad fábricas de hilados y de tejidos en algodón, en lana y en hilo, de tejidos de seda tan sólo se hacen cintas vulgares: Sevilla, en

la actualidad, a pesar de su producción notable en los siglos XVI a XVIII, y de las condiciones de la seda sevillana, de la que se dice que es elástica, fina y lustrosa, de la llamada joyante, o sea clase superior, reduce su arte sedero a hilado y teñido; el mercado se surte también de la seda valenciana, de la artificial italiana y, preferentemente, de la suiza.

En cambio, hubo reanimación en la cría del gusano de la seda, como se verá por las siguientes noticias. El sacerdote don Juan Caballos Pérez, en mayo de 1907, se dirigió al ingeniero director de la Estación sericícola de Murcia, don Emilio López, y ambos realizaron los trabajos preliminares para establecer una escuela práctica en una huerta de dicho sacerdote, en el vecino pueblo de San Juan de Aznalfarache. De aquí se extendió la propaganda a familias obreras de los pueblos circunvecinos, principalmente de San Juan, Gelves y Coria del Río, para criar gusanos con las hojas de moreras que la Junta de Obras del Puerto plantó en la margen derecha del Guadalquivir; y en septiembre de 1909 se agremiaron los criadores, aumentados con nuevos de la misma Sevilla, Bormujos, Tomares, Camas y otros sitios.

Como consecuencias naturales de aquellos hechos y de los escritos del señor Caballos Pérez, en 1911 el Consejo de Fomento se interesó en el propósito de la estación sericícola sevillana; en 1913 la Diputación Provincial acordó plantaciones de moreras en las lindes de las carreteras; en 1915 el Consejo Provincial de Fomento publicó la memoria explicativa y propagadora que redactó el referido señor Caballos; en 1916 se reunió el gremio de criadores para repartir los premios concedidos por el Estado; y anualmente continuaron las reuniones para premios a las familias obreras que se dedicaban a la cría de gusanos con constancia y éxito, y también para hacer propaganda de los beneficios que puede realizar la producción sedera. Así se deseaba reconstituir en Sevilla la obtención del capullo de la seda, que tenía mejor desarrollo en las estaciones murciana y valenciana, y se reanimaba en otras poblaciones españolas.

Mas, en principios de marzo de 1928, se reunió el gremio de sederos de Coria del Río, acordando no criar semilla en la próxima primavera como protesta del precio muy escaso—tres pesetas el kilo de capullos—que ofreció para

la cosecha correspondiente la única casa compradora de Sevilla. El mismo acuerdo se adoptó en San Juan de Aznalfarache; y bien pronto se extendió el convencimiento de que aquel precio no llegaba a compensar los trabajos de crianza y de cosecha, paralizándose la actividad y la dedicación de los años anteriores.

Posteriormente, la ley de protección a la industria sedera determinó que el Estado auxiliase el pago del kilogramo de capullos hasta cinco pesetas; pero la crianza en los pueblos mencionados sigue poco cultivada desde 1933, porque, faltando ahora casa compradora en Sevilla, hay que enviar la cosecha fuera, y surgen los inconvenientes.

EL BORDADO Y EL ENCAJE

PROCEDIMIENTOS: RIQUEZAS.
EJEMPLARES CIVILES Y RELIGIOSOS.
BORDADOS SUNTUOSOS.
ESTILOS, OBJETOS, DIBUJANTES.
EXPOSICIONES EN LAS COFRADÍAS
Y EN LA ENSEÑANZA.

EL BORDADO

EL BORDADO EN LA HISTORIA SEVILLANA

«Entre las más notables industrias artísticas que ennoblecieron a nuestra Ciudad desde los primeros años siguientes al de su reconquista, casi hasta nuestros días, merece ocupar señaladísimo puesto la de los bordadores en sus diversas clases, que tanto contribuyeron con su ingenio, buen gusto y habilidad a enriquecer muy especialmente los tesoros de los templos, dotándolos de preciosos ornamentos para atender a las exigencias de la fastuosa liturgia católica, y de análoga manera lo efectuaron en cuanto se refería a las costumbres suntuarias de las altas clases sociales.» Así comenzó en 1891 uno de los opúsculos de don José Gestoso y Pérez, único escritor que se ha ocupado de bordados sevillanos en diferentes trabajos (1). También don Francisco Farfán y Ramos publicó un artículo, resumen del arte que cultiva prácticamente (2).

Los escritores consignan recuerdos de haber existido en nuestra Ciudad bordados del arte árabe, del arte gótico y del arte mudéjar, para vestidos y objetos domésticos; pero no conserva Sevilla ejemplares anteriores al siglo XVI: lo más antiguo pertenece a la época del Renacimiento, precisamente cuando el arte de los bordadores o brosladores

(1) *Noticia del antiguo Pendón de la Ciudad de Sevilla*, 1885.— *Noticia de la bandera de la hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y san Mateo, vulgo de los Sastres*, 1891.— *Sevilla monumental y artística*, páginas 408 a 420 del tomo II, 1890, y páginas 164 a 171 del tomo III, 1892.— *Exposición de bordados*, siete artículos en el diario *La Andalucía Moderna*, de 20 de abril a 6 de mayo de 1898. *Notas clasificadas de dicha Exposición*, en el tomo XXVII de la colección de «Papeles Varios», en folio y en pergamino, que donó el autor a la Biblioteca Capitular y Colombina.

(2) *De arte tradicional en Sevilla. El bordado*, en la revista anual *Al pie de la Giralda*, de abril de 1928.

floreció en toda España, imitando la pintura, como también la imitaron los tapiceros, con la diferencia natural de que las figuras en la tapicería tejida forman parte de la misma urdimbre y es muy difícil su retoque o modificación, y en el bordado están las figuras a puntadas o superpuestas sobre tejido anterior y distinto a ellas y se puede retocarlas, deshacerlas y cambiarlas. Como dice Farfán, entonces los artífices sevillanos «no tenían que recurrir fuera de Sevilla para tener a la mano todos los componentes necesarios: derroche de originalidad en los dibujos, contando con ricos materiales fabricados en nuestra Ciudad, donde fueron famosos los tejedores de brocados, terciopelos, restaños, damascos y sedas, sus tiradores e hiladores de oro y plata y sus pasamaneros y tintoreros.»

SIGLO XVI:

EL BORDADO EN EL RENACIMIENTO

LOS PROCEDIMIENTOS Y SU EXTENSIÓN

Entonces los buenos pintores dibujaron para los bordadores, como lo hicieron para tapiceros, vidrieros, ceramistas; y por los brosladores se usaron con habilidad distintos procedimientos. Entonces se hizo brillantemente el bordado de *imaginería* o de *imitación* de la pintura a pincel, con sedas de colores y de distintos matices, puntada a puntada con la aguja, como a pinceladas con el pincel, trabajo delicado y de mucha paciencia; el bordado *recamado* o de *realce,* ya con hilos de seda o de oro para rellenar y cordoncitos para contornear las figuras, ya de alto relieve éstas con torzales de seda y de oro sobre aparejo de relleno, que se supone fué copiado de los musulmanes; siendo también de ellos originario el uso de los *adornos brillantes,* lentejuelas y laminillas de oro y de plata, contorneados de hilos de aljófar o perlas diminutas, y esmaltes que se prodigaron en los siglos del barroquismo. Prolijos y despaciosos los bordados de imaginería y de realce, se adoptó, como menos costoso y más breve, el bordado de *sobrepuesto* o de *aplicación,* de procedencia italiana, figuras y adornos hechos aparte sobre raso o tisú, después recortados y aplicados a

la tela, terciopelo, tafetán, damasco, o a la piel que había de constituir el fondo, contorneándolos de cordoncillos de seda amarilla o de oro.—Además de los bordados en oro, plata y sedas de colores, se extendió el bordado *en blanco* sobre lienzos finos, siendo delicadísimos en épocas posteriores los que se hicieron en los finísimos tejidos de *nipis* o fibras del abacá, de procedencia filipina.

Entonces la finura, la simetría, la gracia, el arte renacentista en el bordado, apogeo de los bordadores como el de los tejidos valiosos; el lujo sobrepasó la esfera de los ornamentos litúrgicos, se extendió a los vestidos de los acaudalados y al menaje de las casas ricas. En los templos y conventos lucían suntuosas obras de hábiles brosladores y pasamaneros para revestimientos de imágenes, de altares, de sacerdotes, para los oficios religiosos, las solemnidades litúrgicas, las procesiones de gloria; en los palacios y moradas de los grandes señores abundaban las sedas y los brocados en trajes, en decorados, en tapices, colgaduras, muebles, alfombras, de todos colores. «Es realmente asombroso, dice Miquel y Badía (1), el número de piezas bordadas de toda suerte, así para fines religiosos como para usos civiles, que se ejecutaron en España durante los siglos XVI, XVII y XVIII.» Respecto de la cantidad que se reunía en los templos sevillanos, suponen antiguas noticias que era fabulosa; y posteriormente fué reduciéndose a causa de enajenaciones y ventas, de deterioros y extravíos.

CAPA PLUVIAL EN LA IGLESIA DE SANTIAGO

En armario colgado en una sala-almacén de la iglesia de Santiago, se conserva una capa pluvial religiosa, concepcionista, ya muy deteriorada, damasco de seda color oro pálido, que parece de época posterior a la cenefa y al capillo de bordado delicado y de tan notable alto relieve, con grande relleno debajo del bordado, que se asemeja a una labor escultórica. El grabado que reproducimos en la página 360 muestra la notable capa: su cenefa, sobre un refuerzo de tela fuerte de cáñamo con forro de seda celeste, presenta bajo doseles y sobre repisas, «bordados comple-

(1) En su *Tratado*, incluido en el tomo VIII de la *Historia General del Arte*, Barcelona, 1897.

tamente al aire, como si estuvieran esculpidos», y empleando hilos de plata y sedas polícromas para el bordado; en el lado izquierdo tres santas: una, la alta, con corona y largo

CAPA PLUVIAL EN LA IGLESIA DE SANTIAGO.

cetro en la mano derecha; la de enmedio, con corona y espada en su derecha, y la tercera, con cofia y cruzadas las muñecas; en el lado derecho, un santo con corona, un pontífice con mitra y un guerrero con bandera; en el cuello un coro de tres ángeles entre flores; y en el capillo la coronación de la Virgen con el Niño entre cuatro grandes ángeles y adornos, según se ve en el grabado de la página 361. Todo ello con detalles sutiles y delicados en la decoración de los trajes y las facciones de los rostros, en sus relieves correspondientes. Pondera con razón el señor Gestoso (1) el mérito y la elegancia de las figuras bordadas, y estima que la prenda es obra del arte flamenco, de transición entre el estilo ojival y el del renacimiento plateresco.

También Gestoso marcó razonadamente su criterio contrario a la tradición vulgar que se refiere al origen de la capa. No hay base ni se tiene dato fidedigno que fundamenten dicha tradición, cuyo conocimiento entendemos lo dió

(1) Páginas 463 a 465 del tomo III de su *Sevilla monumental y artística*, 1892.

CAPILLO DE LA CAPA ANTERIOR.

el señor Amador de los Ríos (1), al referir que la capa fué la que usó Carlos V al ser coronado Emperador en Aquisgrán en 1520, y que luégo la donó el Emperador a la iglesia de Santiago, al contraer matrimonio con doña Isabel de

(1) En su *Sevilla pintoresca*, 1844.

Portugal en Sevilla en 1526. Por cierto, añadía Amador de los Ríos, que de la capa «han desaparecido los broches y las ricas piedras de que estaba bordada, quedando solamente la obra de imaginería.» Además, estamos conformes con Gestoso en que la pluvial «fué ornamento litúrgico y no de uso regio.»

En la Exposición Concepcionista, celebrada en salones del Palacio Arzobispal, en diciembre de 1917, don Cayetano Sánchez Pineda, examinando la capa, descubrió bajo las repisas de los santos de ambos extremos de la cenefa (la santa con cofia y el guerrero), la fecha repetida de 1508, bordados los números con sedas y separados unos de otros. La acción decolorante del tiempo obliga a fijar bien la mirada para leer la fecha, y hemos notado que el signo correspondiente al número 1 de los dos extremos tiene la forma de jota mayúscula (J): ¿representará este signo la inicial del nombre o apellido del bordador, haciendo a la vez el oficio de la cifra uno?

LA BANDERA DE LA HERMANDAD DE LOS SASTRES

Por los años de 1880, la Hermandad de la Virgen de los Reyes y san Mateo, vulgo de los Sastres, establecida en la parroquia de san Ildefonso, seguía usando en sus actos públicos una bandera con la imagen de san Fernando, llamándola pendón secular: hecho el estudio crítico por el señor Gestoso, resultó que la bandera no tiene forma de pendón, su antigüedad no pasa de la segunda mitad del siglo XVII, la imagen tiene el rostro y las manos mal pintadas al óleo, en el pecho el rey santo luce el anacronismo del Collar del Toisón, la silla o trono en que está sentado el monarca es una mala copia de las elegantes que aparecen en la bandera de que luégo hablaremos, siendo de suponer fundadamente que este llamado pendón secular fué mandado hacer a fines del XVII porque estuviese muy estropeada la bandera más antigua que tuviera la Hermandad.

Discurriendo, pues, el señor Gestoso que una bandera anterior serviría de modelo a la que hemos referido, (tanto más cuanto que se conservaba la tradición no fundada de que el mismo Fernando III había instituido la cofradía de los Sastres y le había donado una de las banderas de su ejército y una imagen de la Virgen que se llamó posterior-

mente de los Reyes), gestionó, con fortuna, puesto que en 1886 se descubrió en la iglesia un montón de harapos, el cual, desenvuelto con cuidado y acondicionados los jirones de la tela, resultó ser la bandera hecha en el siglo XVI, de 233 centímetros de anchura y 197 de altura, teniendo en el centro el bordado que muestra el adjunto fotograbado. La imagen es del Emperador Carlos V, sentado en trono plateresco, con espaldar de paño de raso verde y cenefa de oro, el Emperador, de rostro «magistralmente bordado de seda», tiene gorra azul y sobre ella corona imperial, mundo crucífero en la mano izquierda y cetro en la derecha. El fondo ajedrezado, pero destruido en su mayor parte. En los ángulos, escudos circundados de guirnaldas de hojas y flores: dos de ellos son las armas imperiales y españolas; otro es la cruz de Borgoña con eslabón y vellocino del Toisón, y encima del aspa una corona imperial; el cuarto tiene las columnas de Hércules y otra corona imperial. Como el rostro, algunas empresas de los escudos están bordadas con

CENTRO DE LA BANDERA DE LOS SASTRES, DEL SIGLO XVI.
(De un dibujo hecho en 1886 por don José Gestoso).

sedas de colores, pero «todo lo demás es de telas recortadas y sobrepuestas a la del fondo carmesí, contorneadas de cordoncillos de oro y seda.»

El señor Gestoso, continuando su estudio, descosió la imagen del Emperador y descubrió que en el envés de ella había otra imagen de monarca sentado, con turbante azul y corona real, sosteniendo en la mano derecha un escudo de Castilla y León y en la izquierda una espada, «estando casi perdida la cabeza de la figura, y lo que mejor conserva es la barba, abierta en el centro y puntiaguda por los lados.» Supuso Gestoso que esta imagen, al gusto mudéjar, era de Fernando III, copiada de otra más antigua; sobre ella se hizo la del Emperador y se adoptó como anverso en la bandera del XVI que hemos reproducido. Tan curiosa enseña, por gestiones del mismo erudito investigador, en 1891, «fué reforzada con damasco de seda el fondo y sentados de nuevo los escudos.»

EL PENDÓN DE LA CIUDAD

En buena vitrina de caoba del Archivo Municipal se hallan colgados cuidadosamente el Pendón de la Ciudad, el Estandarte o pendón chico, que dice el vulgo, cuatro dalmáticas de los reyes de armas y una colgadura de balcón, las cuales prendas bordadas fueron recogidas por la Corporación Municipal en 1874, de los herederos de don Lope de Olloqui, último Alférez Mayor de Sevilla.—Desde el tiempo de la Conquista, segunda mitad del siglo XIII, el Alguacil Mayor era también tenedor del Pendón sevillano y guarda de las llaves y torres de la Ciudad; mas, no sabemos por cuál causa, el Pendón estuvo custodiado por el Cabildo Eclesiástico en la Capilla Real de la Catedral, y en enero de 1521, a requerimiento de la Ciudad y su Regimiento, fué restituido el Pendón al Ayuntamiento. Y por real cédula de 1558, Felipe II separó del Alguacilazgo el cargo de Alférez Mayor de Sevilla, con la referida custodia del Pendón y de las llaves de la Ciudad.

Puede decirse que en 1874 el llamado Pendón grande era solamente un paño de tafetán carmesí con la imagen de Fernando III, bordada de fina imaginería de oro y sedas, en mal estado de conservación, viéndose que la «mayor parte de los hilos y trencillas de oro hallábanse desprendi-

dos de su sitio», y notándose, además, puntadas de sedas de épocas posteriores a la ejecución del bordado. La imagen aparece en el haz o cara y en el envés o revés del paño en la misma posición: está el rey sentado, cubierto el respaldo de la silla con paño de color verde oscuro bordado de adornos de trencillas de oro, «figurando bellas tracerías al estilo ojival florido, con reminiscencias sarracenas.» Tiene la imagen el rostro barbado, lo que no era costumbre en el siglo XV; alrededor de la cabeza y de la corona el nimbo de santidad, agregado que se haría en alguna restauración del siglo XVII, puesto que Fernando III fué santificado por el pontífice Clemente X en 1671. En la mano derecha tiene la espada desnuda y en la izquierda un globo con las armas de Castilla y de León, resultando a la inversa en la imagen del envés, o sea, la espada en la mano izquierda y el escudo en la derecha. A los pies las iniciales de las palabras latinas *S*enatus *P*opulus *Q*ue *H*ispalensis.»—Para el señor Gestoso este bordado es de estilo mudéjar y de la primera mitad del siglo XV: nosotros no consideramos suficientes los elementos de juicio que tuvo el autor citado para decidirse por esa fecha y nos parece que es obra del XVI, así como también que hubo otros antiguos pendones de la Ciudad, desaparecidos con el tiempo, y anteriores al que perteneciera el bordado de la imagen que nos ocupa. Fíjense los lectores en los datos y consideraciones que agregamos en los dos siguientes párrafos.

Viéndose el mal estado del bordado, en 1882, bajo la dirección de don José Gestoso, se procedió a la restauración por doña Isabel Tomasi, quien se concretó «a sujetar los hilos de oro que se habían desprendido y las trencillas que adornan el traje del santo rey, sin poner la más pequeña pieza nueva, para no alterar en nada el carácter general que ofrece toda la imagen.» En 1892 fué descosida, de la colgadura de balcón al principio mencionada, una orla de jaqueles con castillos y leones de oro que tenía, se restauraron estas figuras y fué adicionada la orla al Pendón, suponiendo el señor Gestoso que pertenecía a éste (apreciación que no compartimos), y que estaba desacertadamente adoptada a la colgadura. «Hízosele entonces al Pendón el asta de fresno, jaquelada de castillos y leones, su moharra de acero en forma de hoja de olivo, dorada a fuego, y se le completó de los flecos y borlas que le faltaban»; para todo

lo cual siguió el señor Gestoso el parecer de su amigo el Conde de Valencia de don Juan, entendido en estos conocimientos. Pero, además de lo expresado, hay que notar que los cuadros de raso blanco, donde están colocados los leones de la cenefa, fueron puestos nuevos en aquella formación del Pendón de 1892, y de entonces serán también los refuerzos y grandes añadidos del tafetán que forma la enseña.

Reverso de la Enseña Municipal, compuesta en el siglo XIX.

De esta manera resultó el Pendón que hoy vemos colgado y recogido en la vitrina, y que se ostenta procesionalmente en solemnidades: sin hacerse ilusiones, es una enseña compuesta en el último cuarto del siglo XIX, que de antiguo, o del XVI, solamente conserva la imagen bordada junto al lado que se enasta. El adjunto fotograbado es del reverso, pues el anverso tiene la imagen varios sitios destruidos. El Pendón afecta forma rectangular, de 210 centímetros de ancho por 280 de altura, terminando en semicírculo el lado que se ve a la izquierda del lector.

LOS OTROS BORDADOS DEL AYUNTAMIENTO

El Estandarte o pendón pequeño.—De 86 centímetros de ancho por 130 de altura, de seda carmesí, con orla de estilo plateresco por ambas caras, macollas enlazadas con tallos curvos. En el anverso tiene bordado con sedas de colores el escudo sevillano, san Fernando sentado entre los arzobispos y santos Leandro e Isidoro, cuyos rostros y manos son pintados en raso blanco: este bordado es de inferior mérito al de la Virgen del reverso y presenta aspecto de haber sido obra agregada posteriormente. El reverso que reproduce el grabado, tiene el cerco radiado con hilos de oro y en su centro la Virgen con el Niño; los rostros, manos, pie, filacteria y la media luna son de raso blanco pintado; en la filacteria que sale de la mano izquierda se ve la señal longitudinal de haber tenido inscripción también pintada.

REVERSO DEL PENDÓN MUNICIPAL PEQUEÑO
(Fotograbado del Laboratorio de Arte).

La colgadura de balcón.—De damasco carmesí, con escudo nacional en el haz y el local en el envés: los escudos son bordados en cañutillo de oro y sobrepuestos al fondo de damasco; los colores de las sedas son rojo, azul, verde y blanco. El escudo de Sevilla, que reproduce el primero de los grabados de la página 368, tiene la cartela y las figuras contorneadas de cordoncillo de oro.

Dalmáticas de los reyes de armas.—Fueron bordadas bajo la dirección del Marqués de la Algaba, para las fastuo-

COLGADURA MUNICIPAL DE BALCÓN.

sas y memorables honras fúnebres de Felipe II en 1598. Son cuatro: una de ellas, la que reproduce el segundo de los grabados adjuntos, tiene en cada manga solamente dos cuarteles, con león y castillo, en vez de los cuatro cuarteles que tienen las otras tres dalmáticas en sus mangas, como todas las tienen también en pecho y espalda. Los contornos de coronas, castillos y cuarteles, y dintornos de leones, son de cordoncillo de oro.

BORDADOS DE LA CATEDRAL

Ya dijimos en otro lugar(1) que junto a la capilla del Mariscal, número 30 del plano, la antigua Contaduría Mayor es hoy lujosísima Sala de exposición de bordados de oro,

DALMÁTICA DE LOS REYES DE ARMAS MUNICIPALES.
(Fotog. del Laboratorio de Arte).

(1) Página 126 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

plata y sedas polícromas, del más rico vestuario y los más suntuosos ornamentos para las solemnidades de la Catedral, extendidos en los paramentos de la Sala y en hermosas vitrinas, como muestras de la riqueza que contiene el Templo en brocados, tisúes, terciopelos y tejidos excelentes, bordados artísticamente y con hermosos dibujos. Todo ello, iluminado con profusión de lámparas eléctricas, presenta una visión materialmente deslumbradora.

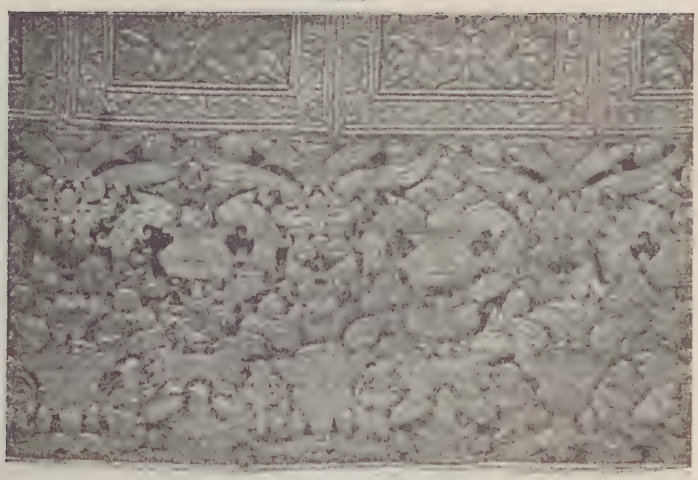
Dijo Gestoso que los ejemplares anteriores al siglo XVI «han ido desapareciendo, quemándose muchos de ellos por viejos para aprovechar el oro y la plata que contenían, según consta de los libros de Actas Capitulares y de Fábrica.» También en las iglesias parroquiales y en las filiales, en las conventuales y capillas, la abundancia es de bordados de la segunda mitad del XVI, «sobre terciopelos rojo o negro con adornos de hojas y tallos al estilo plateresco; habiéndolos también con recortes de raso contorneados con cordoncillos de seda amarilla o de oro», procedimiento éste que fué olvidado en el siglo XVIII, y que se ha reproducido en el XX, venciendo las dificultades de presentar planos y estirados los recortes de raso sobrepuestos al fondo general, como veremos en su lugar correspondiente.

De la riqueza en bordados del Renacimiento que tiene la Catedral, vamos a escoger los ejemplares que nombraremos a continuación.

Paño de terciopelo carmesí, con bordados de sobrepunto de tisú de oro: cenefa de espirales de tallos y hojas y de macollas bifurcadas y palmitas, cuatro Giraldas diagonales en los ángulos, alternando con ramos de tallos en los ejes normales del paño, y en el centro una orla circular semejante a la cenefa, que rodea a una jarra de azucenas. El motivo principal es, pues, la expresión del escudo del Cabildo Eclesiástico.

Frontal que se llama de la Antigua, porque perteneció a los ornamentos de dicha capilla: es de terciopelo carmesí y recamado finísimo de mucho realce, los adornos plateresco bordados con oro y toques de sedas de colores y perfilados con cordoncillo de oro. Por el trozo del frontal que reproduce el primer grabado de la página 370 se puede formar juicio del gran mérito del dibujo y del bordado.

Terliz de montería, estilo persa. Sobre fondo de terciopelo carmesí, delicadísimo bordado de flores y animales en



TROZO DEL FRONTAL DE LA ANTIGUA.

PAÑO PEQUEÑO DEL TERLIZ DE MONTERÍA.

red de tallos y hojas con sedas polícromas, y perfiladas todas las figuras con cordoncillo de seda. De tan notable trabajo, el gran paño para cubrir el reclinatorio arzobispal en las grandes festividades, se halla en el muro frontero a la puerta de entrada al salón; y el paño pequeño para el respaldo de la silla arzobispal, que es el reproducido en el segundo grabado de la página 370, está en la vitrina de la derecha de la entrada.—Dúdase entre los críticos respecto a la época de este bordado; hay quien lo supone del siglo XVII.

Frontal del altar mayor, conocido vulgarmente por «el de los bollos», aludiendo a su extraordinario relieve. Sobre fondo de damasco blanco el bordado plateresco de torzales y cordoncillos de oro, matizado con sedas de colores, que tiene debajo un alto aparejo para darle realce. Hállase colocado el frontal, del que reproducimos un trozo, en el muro sobre la puerta de entrada a la Sala. —La crítica estima que el trabajo es de fines del siglo XVI a principios del XVII.

TROZO DEL FRONTAL LLAMADO VULGARMENTE DE «LOS BOLLOS».

Terno negro, de terciopelo, con bordados y flecos de oro, de 1572, para Semana Santa y Día de Difuntos.

EJEMPLARES EN OTROS TEMPLOS

De los numerosos que existen en iglesias, capillas y conventos, vamos a mencionar unos cuantos de los principales, cuya vista puede solicitar el curioso en las respectivas sacristías, dejando los demás cuyo examen requeriría muchas horas y días disponibles. Citando los edificios, según el orden de los sectores en que dividimos la población (1), precisamente empezamos por aquellos que guardan de los mejores ornamentos de Sevilla, como fué indicando el señor Gestoso en los apuntes que hizo en 1898 de la Exposición de bordados celebrada en dicho año.

Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, o de la Sangre.—Capa pluvial, casulla y dalmáticas de terciopelo carmesí, exquisitos bordados plateresco de flores en oro, medallones circulares de imaginería con bustos del Padre Eterno, la Virgen, Apóstoles, Evangelistas, Santos y Prelados.—Dalmática de brocatel, con bordado de gusto gótico, y debajo el escudo de Sevilla en imaginería y cintas de enlaces recortadas de raso blanco.

Parroquia de san Gil.—Una pluvial con elegante dibujo de oro sobre terciopelo carmesí, en la cenefa y en el capillo. En esta iglesia, como en las demás, hay varios ricos ornamentos para los oficios, las imágenes y los pasos de las cofradías; pero ya hemos dicho que solamente mencionaremos ejemplos de lo más principal.

Convento de santa Clara.—Casullas y dalmáticas hermosas de damasco carmesí, con recuadros de preciosa imaginería de asuntos del Nuevo Testamento: «los rebajos de los tonos y las gradaciones de tintas que forman el claroscuro de los vestidos bordados de las imágenes, por su finura parecen tejidos.» Agrega el señor Gestoso que estos bordados pertenecieron a otros ornamentos y fueron pasados, por los años de 1890, al actual fondo de damasco.

Parroquia de san Lorenzo.—Delicada labor plateresca en pluvial, casulla y dalmáticas de damasco carmesí, con ramos de oro, pájaros, flores y tracerías de sedas de colores. Desearíamos reproducir estos y otros muchos bordados, pero el libro adquiriría extraordinario volumen y mucho precio.

---

(1) Páginas 7 a 14 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

Convento de santa Inés.—Magnífica colgadura de terciopelo carmesí: en los ángulos, guirnaldas circulares con los atributos de la Pasión, bordados en oro; en el centro, Jesús caído con la cruz a cuestas, teniendo la túnica de raso blanco, pintado en morado claro.

Convento de santa Paula.—Casulla, dalmáticas y paños de atril y de cáliz, de raso carmesí, adornos de oro y perfilados de seda verde: con los adornos plateresco hay un dibujo ajedrezado, que tiene originalidad y presenta muy buen efecto, según dicen las notas de la Exposición.—Como ejemplares de estudio, otras casulla y dalmáticas de raso carmesí y los adornos renacimiento de raso amarillo, recortados y contorneados con cordoncillos de sedas blanca y azul, que producen efecto muy visual.

Parroquia de santa Ana.—Frontal de altar, de terciopelo carmesí, con oro y sedas de colores bordado al realce: es bello dibujo renacentista, según puede ver el lector en el siguiente grabado.

FRONTAL DE ALTAR, DE LA PARROQUIA DE SANTA ANA EN TRIANA.
(Fotog. del Laboratorio de Arte).

Convento de las Teresas.—Casulla y dalmáticas de raso carmesí con follajes plateresco, y recuadros de terciopelo más oscuro con bella imaginería.

SIGLO XVII:
INCLINACIÓN AL BARROQUISMO

Si en la primera mitad del siglo continuó la influencia y el gusto plateresco en los bordados sevillanos, en la segunda mitad se ve la inclinación al gusto barroco. Insensi-

blemente se caminó al lujo de los materiales y a la fastuosidad de los dibujos: con el oro, la plata y las sedas polícromas se mezclaron las lentejuelas y los abalorios, las perlas y las piedras preciosas; los tallos ondulantes y las espirales, las flores y los pájaros, hojas y palmas, insectos y otros animales, se complican en las prendas bordadas. Sin embargo, se ha observado por los inteligentes que las gradaciones de matices en los colores de las sedas empleadas revelan pericia, «como si los bordadores hubieran estado dirigidos por los pintores.»

DE LOS BORDADOS EN BLANCO

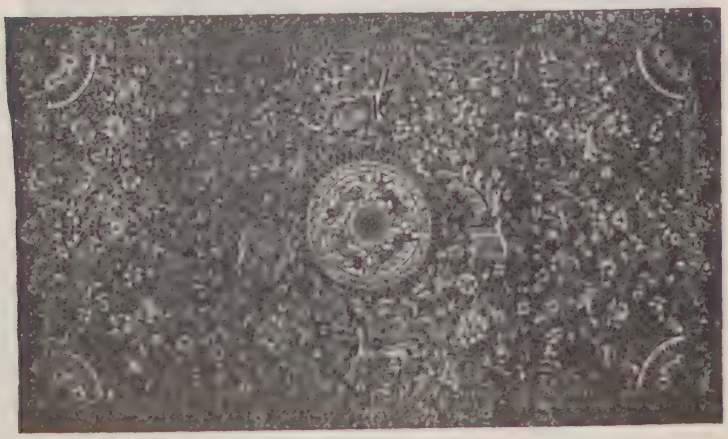
En cambio, acerca de los bordados en blanco, la señora Mildred Stapley ha deducido de su estudio (1), que eran escasos durante los siglos XVII y XVIII, inclinándose preferentemente en ellos a los bordados en negro sobre fondo blanco, siguiendo la tradición árabe y después la influencia persa y la egipcia, utilizando el hilo, la lana y la seda. Con tal motivo, escribe la curiosa reflexión que transcribimos: «En el carácter español se advierte una inclinación decidida hacia la melancolía y el culto del dolor; toda la escuela española de pintura lo demuestra; por eso, sin duda, no ha perdido jamás favor entre las bordadoras la costumbre de realizar motivos oscuros y melancólicos sobre fondos alegres (que resulta menos grato que un trabajo animado sobre un fondo triste y solemne, como escribió Bacón en su ensayo sobre la Adversidad), costumbre aquélla que, por haberse generalizado en Salamanca, se conoce con el nombre de salmantina, siendo desde luego considerada esta forma de bordado como la más interesante y bella expresión del arte de la aguja en España.» — La transcrita observación de la escritora inglesa hispanófila tiene contradicción en lo que se refiere al arte sevillano: los brocados religiosos y civiles, las imaginerías de la indumentaria lujosa y polícroma, están hechos sobre fondos oscuros y solemnes generalmente; los bordados de los pintorescos mantones de Manila tienen tal animación de dibujos y de fondos que cautivan; las ropas bordadas personales y del hogar de las clases humildes de la provincia, cuando no están en blanco, lo están en

(1) En *Tejidos y bordados populares españoles*, Madrid, 1924.

colores simples, flores, animalillos, grecas, figuras geométricas caprichosas, nunca en negro; y esto ocurre en la tierra de escuelas pictóricas y escultóricas religiosas, que, precisamente, son de características melancólicas, ascéticas, dolorosas.

EJEMPLOS DE BORDADOS SUNTUOSOS

En la Catedral.—Si bien no es obra sevillana, lugar preferente merece la alfombra china, magnífica obra de nueve metros de longitud por 580 centímetros de anchura, que fué donada a la Catedral en 1696 por el capitán don Juan Pérez Caro, muy generoso donante de ornamentos al Templo, desde 1688 a 1702, y de objetos para el «majestuoso adorno del Trascoro, que es maravilla de cuantos lo contemplan en las fiestas del Corpus y del Jueves Santo», como dice don Simón de la Rosa (1). En fondo de raso celeste, profusos y delicadísimos bordados de pájaros y de flores,



ALFOMBRA CHINA DE LA CATEDRAL.

con sedas polícromas e hilos de oro; una estrecha greca forma marco con cuadrantes laborados en los ángulos, y en el centro un círculo blanco con adornos, animales mitológicos y signo mítico esférico de los chinos.

(1) Página 259 de su libro *Los seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.

Es celebrado el terno blanco, regalo en 1690 del capitán Pérez Caro al templo metropolitano, bordado con sedas de colores sobre tisú de plata y contorneadas las figuras con cordoncillo de oro: muestra la influencia plateresca y se aparta de la cargazón barroca.

Del mismo donante y año, los faldones de las andas de la Custodia, bordados de lana y de torzal de oro: uno de ellos es el grabado siguiente.

FALDÓN DE LAS ANDAS DE LA CUSTODIA.

Convento de san Leandro.—Tres notables frontales de altar, de la primera mitad del siglo: uno es de fondo de esterilla de plata hecha con hojuela, con adornos bordados y figuras en medallones, y restos de pedrería falsa; otro es de fondo de esterilla de oro, con bordados de relieve y cordoncillos de seda roja; el tercero es de hojuela de plata, adornos también de relieve, «alarde de ímprobo y rico trabajo y de composición tan ostentosa que degenera en confusa», dijo Gestoso.

Iglesia del Buen Suceso, de la comunidad de frailes carmelitas.—Tiene unos notables ornamentos, que no figuraron en la Exposición de Bordados, consistentes en pluvial, casulla, dalmáticas, paños de púlpito y de atril, de tisú de plata con ricos bordados de rosas, claveles y otras flores de seda polícromas.

BORDADOS DE LA CATEDRAL DEL XVII-XVIII

Una casulla.

Una dalmática.

Una colgadura

SIGLO XVIII: LUJO Y OSTENTACIÓN

Decayó el gusto artístico del bordado, aumentando los efectos deslumbradores; dominó la ornamentación del barroquismo en los dibujantes y los bordadores; fueron las obras costosas, de habilidad y pericia manual, pero pesada, de traza intrincada y de mucho bulto en los ornamentos religiosos, de flores imitadas del natural, menudencias y rocallas en los trajes de las clases ricas. Al terciopelo y al damasco bordados se agregaban el raso y el tafetán pintados, ya en medallones con orlas recamadas, ya en festones perfilados de cadenetas; además, los bordados tenían un brillo deslumbrador con las perlas, el oro y la plata, el aljófar y los abalorios, las lentejuelas y los talcos, mezclados con las sedas de colores.—A fines del siglo, el neoclasicismo del imperialismo francés llegó a influir en el arte de la aguja, mejorando el gusto del trazado, pero continuando la esplendidez de lo menudo.

ALGUNOS EJEMPLOS DE BARROCO Y ROCALLAS

Capilla del Pozo Santo.—Colcha de seda carmesí, con bastas bordadas de sedas de colores y guardilla de nipis bordada de flores.

Parroquia de san Isidoro.—Palio de damasco blanco, que está algo deteriorado, con el centro y las caídas laterales ricamente bordados de oro y sedas polícromas.

Iglesia de san Isidoro del Campo.—Terno blanco, con florecillas de seda y lentejuelas de oro. De él escribió un diario (1): «En la palia de la capa pluvial hállase representado el interesante asunto de la Adoración de los pastores; y los santos que adornan la beca de la capa y las tiras de la correspondiente casulla bien pueden citarse como modelo de la imaginería decadente.»

Parroquia de santa Cruz.—Estandarte (*simpecado* del vulgo), de la Hermandad de la Paz, conservado en estante del coro alto y necesitado de alguna reparación. Esta notable insignia, que reproduce el grabado de la página 379, es de fondo de tisú de plata, ricamente bordado de rocallas de

(1) *La Andalucía Moderna,* del 4 de mayo de 1898.

oro con mucho realce, cuyos grandes calados tienen malla de hilos y lentejuelas de plata; en su centro y sobre repisa saliente, con cerco radiado de plata repujada, una escultura estofada de la Virgen con el Niño.

Otros estandartes o simpecados notables. — Muy parecido al anterior es el de la Virgen de la Esperanza, colocado en un altar de la iglesia de Santiago: recamado de oro con dibujo semejante, malla y lentejuelas; pero se diferencia en que el centro es un círculo de raso con la imagen pintada. — El de la Hermandad del Rosario, de la parroquia de san Vicen-

SIMPECADO DE LA PARROQUIA DE SANTA CRUZ.

te, tiene rico recamado barroco en grandes adornos, y bajo dosel de raso con corona la imagen de bulto con cerco de plata, vestidos bordados y base de ángeles entallados.—El de la Sacramental de la parroquia del Salvador: fondo de tisú de plata, con riquísimas rocallas bordadas de oro en gran relieve, matizadas con flores bordadas de sedas.

Casulla Imperio, de la Antigua, en la Catedral.

EJEMPLOS DE ESTILO IMPERIO

De la Capilla de la Antigua, de la Catedral, existen seis casullas «de irreprochable gusto en sus dibujos y de ejecución delicadísima, encontrándose en perfecto estado de conservación. Pueden citarse, escribió el señor Gestoso, como acabados modelos de gusto del Imperio.» Con los bordados en oro, sedas y len-

tejuelas, exceptuando dos, son diferentes los colores de los fondos: gro blanco, rasos blanco, verde, carmesí, rojo y morado.

En los siglos XV a XVII el arte del bordado se practicaba por operarios, y entre ellos eran muy pocas las bordadoras; en el XVIII cambia el personal del oficio, siendo ya pocos los brosladores que había entre las operarias; y en el XIX el arte queda principalmente en manos de las mujeres, y contados varones se dedican a los dibujos y a la dirección técnica de los bordados.

SIGLO XIX:

SOSTENIMIENTO DEL BARROCO SEVILLANO

EL BORDADO DE IMAGINERÍA

Se redujo mucho la producción de obras religiosas y se extendió el bordado en blanco para el servicio doméstico y para la enseñanza escolar femenina, aumentando también la afición a los pañuelos y los mantones llamados de Manila, de rica policromía, que fueron importados a Europa a fines del siglo XVIII, mediante las relaciones franco-chinas, comerciales y de investigación científica.

Como ejemplos de ornamentos bordados, se citan: el asiento de sillón, terciopelo carmesí con bordados en seda blanca, de la *parroquia de san Ildefonso;* la casulla conocida por la de la madre Alegría, raso blanco con profuso bordado de sedas de colores, lentejuelas y talcos, del *convento de santa María la Real.* Y los *trabajos particulares* que mencionó un articulista (1): un cuadro con Jesús y la Samaritana, «excelente bordado en felpillas de colores», por doña Salud Fernández; casulla en raso blanco con flores copiadas del natural, «bordada a la perfección», por doña Amparo Cheix y Martínez; y un comulgatorio en nipis con hilos y sedas de colores, «bordado magnífico, de extraordinaria labor, finura y delicadeza», por doña María Vigueras de Sedas.

(1) En el diario *La Andalucía Moderna,* de 5 de mayo de 1898.

RECAMADO DE ORO

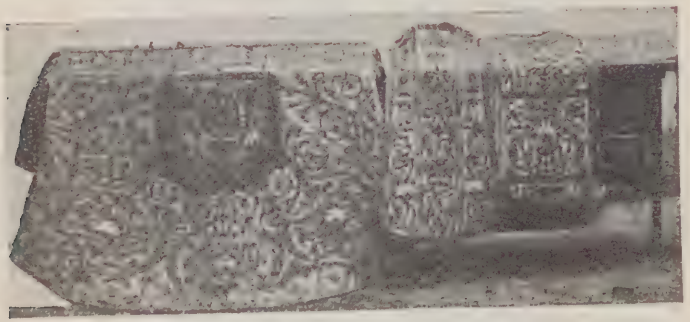
También escasa producción, comparándola con la del período renacentista y plateresco. En el primer tercio del siglo XIX continuó influyendo el estilo Imperio, «como se ve en el manto verde de la Virgen de los Reyes de la Catedral, que regaló la reina Isabel II», dice Gestoso.

Con motivo de haber sido concedido a la Catedral de Sevilla, por el pontífice Pío VII, en 1819, privilegio especial para usar los ornamentos celestes en la festividad de la Concepción, hízose un terno, con legado testamentario de 16.000 duros del canónigo don Juan Antonio Urizar y un agregado de 2.000 duros por el Cabildo Eclesiástico, «dibujado y dirigido por la maestra bordadora doña Francisca de Paula Zuloaga a la edad de más de setenta años», y su hermana doña Rita. En 1835 se estrenaron el frontal de altar, casulla, capa y dalmáticas, en 1836 la manga para las procesiones, en 1837 el paño del púlpito y las seis pluviales para los canónigos caperos del Coro. El cronista González de León llegó a escribir (1): «no me atreveré a decir que es el mejor bordado que tiene la Catedral, pero sí diré que ningún otro le aventaja, y que éste es el más completo, pues tiene muchas piezas de que los demás carecen, como frontal, paño y sombrero del púlpito, manga para la Cruz, capas de coro y otras piezas menores.» Pero, Gestoso rectificó en 1892 diciendo que los numerosos ornamentos del terno azul «son notables por su costo y su esmerada ejecución; pero no deben ofrecerse como modelos de un delicado estilo..., sobrándoles de oro lo que les falta de buen gusto.»—Agregaremos que en la festividad de 1904 fué completado el terno azul de referencia con dos nuevas dalmáticas, hechas iguales a las anteriores y costeadas por sevillanos devotos.

Otra de las obras del siglo XIX que merece ser recordada, y que es elogiada sin reservas por el señor Gestoso, porque en ella prevaleció su criterio de que debían ser copiados los mejores modelos del Renacimiento que se conservan en Sevilla, es el terno pontifical, cuyos dibujos hizo don Narciso Sentenach y Cabañas, recogiendo apuntes y

(1) Página 112 del tomo II de su *Noticia artística, histórica y curiosa de los edificios públicos de Sevilla*, 1844.

calcos de los escogidos plateresco que guardan la Catedral y las parroquias de san Gil y de san Lorenzo. La tela de tisú de plata fué tejida por don José Acosta, siendo hechas también por obreros sevillanos las sedas teñidas y el oro hilado; el bordado, terminado en 1876, lo ejecutaron las hermanas doña Ana y doña Mercedes Janin y Montserrat. El terno se hizo con legado testamentario del canónigo don José Soler; costó 10.000 duros; se compone de pluvial, casulla, dalmáticas, manípulos, estolas, paño de cáliz, bolsa de corporales, forros de libros, tornavoz, frontal de altar, credencias y paño de atril, como se ve en el siguiente grabado. Para el señor Gestoso, «los ornamentos dichos son



TERNO PONTIFICAL, DEL XIX, EN LA CATEDRAL.

la obra de mejor gusto que se ha producido en Sevilla desde hace dos siglos»; juicio que nos parece algo exagerado, y agrega que «no es de extrañar que obra de tan buen gusto, reproducción fidelísima de los mejores adornos que poseemos del siglo XVI, no fuese aceptada con todo el entusiasmo que merecía, si tenemos en cuenta que hoy, por desgracia, agradan más los dibujos laberínticos de estilo barroco que los hermosos modelos del Renacimiento.»

Ya por los años de 1870, el pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes, don Antonio del Canto y Torralvo, hizo algunos dibujos para hermandades, que su señora esposa, doña Teresa, bordó, inspirándose en el arte gótico, y no gustaron. Otro tanto ocurrió, a fines del siglo, con los modelos en gótico que hizo el escultor don Pedro Domínguez, para manto y palio de la cofradía de la Victoria, vulgo de las Cigarreras.

Túnica de Jesús de la Sentencia, de la parroquia de San Gil.

EL ESTILO BARROCO EN EL RECAMADO

Olvidada la influencia neoclásica francesa y no agradando los intentos de restauración de los estilos clásicos, invadió rápido y exclusivo el arte barroco moderno toda la inspiración de los dibujantes y todo el gusto de las bordadoras; arte que tiene superioridad de esplendor y de riqueza sobre el gusto estético que posea, cuyos profusos y movidos dibujos llenan la vista del pueblo y satisfacen su imaginación.

El bordado de oro en realce, como en los siglos anteriores, lo sostenía principalmente la liturgia: vestiduras de imágenes, ornamentos sacerdotales y de celebración de ofi-

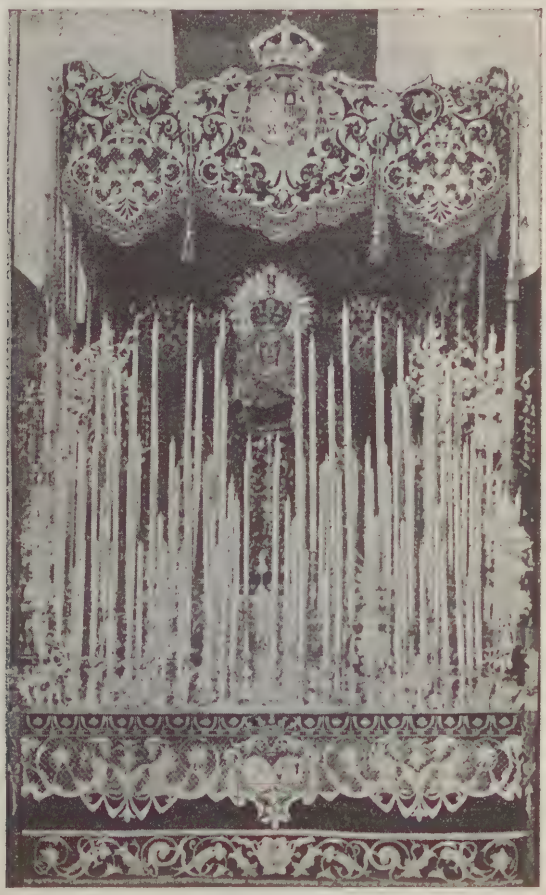
cios, decoración de templos, manifestaciones del culto religioso interior y exterior. Mas especialmente, las cofradías son las que elevan alto la cantidad y la calidad de estos bordados, con sus costosas y numerosas vestiduras e insignias; y entre ellos son esmeradas las túnicas de los Señores, y constituyen la cúspide de la riqueza, del trabajo y del entusiasmo los mantos de las Vírgenes.

Manto de la Virgen de la O, en Triana.

De las *túnicas de los Señores* pueden servir de ejemplos: la del Jesús de la Pasión, parroquia del Salvador, bordada en 1879 por doña Patrocinio López, cuyo grabado aparece en la página 172 del tomo I; la del Jesús del Gran Poder, parroquia de san Lorenzo, bordada por las hermanas doña Josefa y doña Ana Antúnez en 1881, cuyo grabado aparece en la página 67 del tomo I; y la del Jesús de la Sentencia, parroquia de san Gil, bordada en 1911 y en el taller de don Juan Manuel Rodríguez y Ojeda, cuyo grabado reproducimos en la página 384.

De los *mantos de las Vírgenes* veamos algunos ejemplos de la variedad que existe.—Sobre terciopelo negro, el bordado en oro del manto de la Virgen de la O, en Triana: grabado adjunto.—En el paso de la Virgen de la Esperanza, de

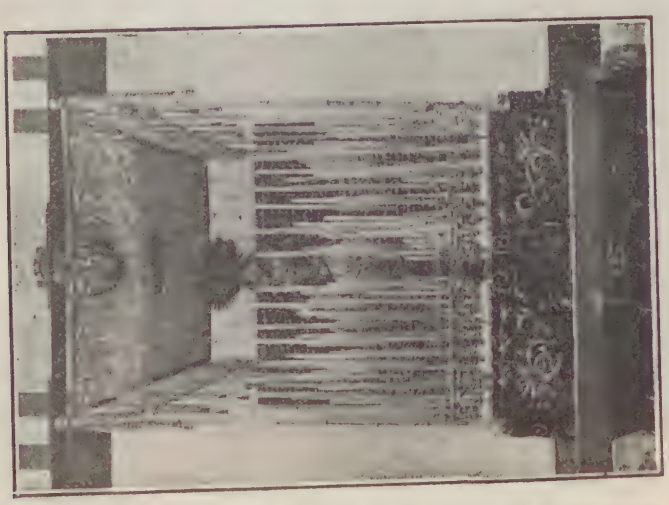
la Macarena, parroquia de san Gil, observemos el adjunto grabado: el palio tiene el fondo de terciopelo granate; las caídas de malla de oro y encima el bordado de realce; sien-



Paso de la Virgen de la Esperanza, de la parroquia de san Gil.

do lo mismo los respiraderos del paso; los faldones de terciopelo negro, sobre el cual el recamado de oro. El manto tiene el fondo de terciopelo verde y encima una malla con el recamado de oro, que se puede ver en el segundo de los grabados correspondientes a esta Virgen.

Manto de la Virgen de la Esperanza, de la parroquia de San Gil.



Paso de la Virgen del Rosario, de la capilla de Montesión.

Paso y manto de la Virgen de la Amargura, de san Juan de la Palma.

En el paso de la Virgen del Rosario, de la capilla de Montesión, los bordados de los faldones están sobre terciopelo azul; y, como demuestra el segundo fotograbado de la página 387, lo particular del paso es el palio, de fondo o techo y caídas de tul y bordados con hojilla de plata, sin terciopelo alguno, trabajo de expresión aérea que produce delicadísima perspectiva.

Observaremos en el grabado de la Virgen de la Amargura, iglesia de san Juan Bautista, vulgo de la Palma, cuyos manto y palio están bordados en oro sobre terciopelo azul, que el

manto luce un dibujo barroco de mucha simetría longitudinal.—El techo del palio, según se ve en el siguiente grabado, es un bello trazado de gusto plateresco moderno, también muy simétrico en los sentidos de sus dos ejes nor-

TECHO Y UNAS CAÍDAS DEL PALIO DE LA VIRGEN DE LA AMARGURA.
(Fotog. del Laboratorio de Arte).

males; tiene en el centro la cruz de la Orden de Malta coronada, con el escudo nacional y el toisón de oro.

EN DEFENSA DEL BARROCO SEVILLANO

El señor Gestoso reconoció la maestría en el manejo del hilo de oro, que demuestran las bordadoras de nuestros días; pero siempre que hablaba del estilo barroco y de las labores artísticas modernas, estimaba que eran inferiores a las renacentistas y plateresca; y con respecto a los dibujantes se lamentaba de que en sus trazados no rigieran los modelos del siglo XVI en el arte de la acupictura. «Apénase el espíritu, dice, al considerar la riqueza incomparable de los trajes con que se visten las imágenes, el trabajo en ellas invertido, la inteligencia y primor de las bordadoras, y el conjunto pesado y de pésimo gusto que por lo general ofrecen; notándose a primera vista que el mayor empeño consiste en deslumbrar por el valor intrínseco.»

Todavía más escribió este investigador de las artes sevillanas, al ocuparse de los mantos de las vírgenes en sus procesiones de Semana Santa y en los cultos de sus particulares festividades religiosas anuales. Decía que los mantos, «inverosímiles por sus proporciones, a propósito para cuerpos gigantescos y no humanos, despléganse sobre los fondos de terciopelo azul, negro, o verde, todo un espeso bosque, una intrincada maraña de tallos, hojas y flores que se retuercen, que ondulan, ascienden y se esparcen en todas direcciones hasta llegar por completo a cubrir, como enorme y tupida red de oro, el campo sobre que resaltan. Imposible seguir con la vista estos delirios, que, si no llegan a ser por completo inextricables o ininteligibles, marean al espectador, que no sabe qué admirar más: si el oro invertido o el extraviado gusto del dibujante.»

Nosotros no llegamos al grado de apreciación que sostiene Gestoso, cuyo juicio nos parece exagerado o demasiado severo, y, por tanto, injusto. Tenemos en cuenta que nuestro pueblo es imaginativo e hiperbólico y que nuestro ambiente es de luz y de colores brillantes; además, el barroco del bordado religioso es en general como todo el sevillano, de movimiento y de precisión a la vez de curvas atrevidas, y en particular con simetría y sin confusión llena toda la superficie bordada, de modo que solamente se des-

taca el dibujo en oro. Los mantos bordados por el arte sevillano moderno son solemnes, de cola hierática y majestuosa, para la figura en actitud ceremonial e imponente: los mantos bordados religiosos se producen en el mismo suelo y bajo el mismo cielo que vieron muchos paramentos cubiertos de almocárabes y de ataurique del arte musulmán andaluz; y se producen con ventaja sobre aquellas labores medievales, porque, si en la obra árabe predominaban los ritmos rectos y estáticos y la simetría de lo geométrico, en nuestros bordados son los ritmos curvos y dinámicos y la simetría de lo libre. En el barroco sevillano de los mantos modernos habrá algún desacierto, pero hay generalmente, con la cargazón o aglomeración, inspiración, riqueza, dinamismo y hermosura.

EXPOSICIÓN DE BORDADOS

Por iniciativa de don José Gestoso, en salones del Palacio Arzobispal, se verificó en abril de 1898 una Exposición de bordados sevillanos, comprendiendo los siglos XVI a XIX. Limitada a lo principal que Sevilla conserva de este arte suntuoso, «acaso ni la centésima parte de lo que guardan hermandades, comunidades y particulares», sin reunir lo que poseen las cofradías de Semana Santa, sin traer lo que existe en los pueblos de la provincia, no obstante, fué una Exposición notable, que despertó la admiración de los visitantes por la riqueza y la brillantez del contenido.

Realmente, aquella Exposición contribuyó al impulso nuevo del arte de la aguja, que hemos de ver marcado en el florecimiento general del siglo siguiente.

SIGLO XX:
CONTINUACIÓN Y ANIMACIÓN

EL BORDADO EN LOS ORNAMENTOS DE LAS COFRADÍAS

La emulación entre las hermandades o cofradías religiosas, para las procesiones de la Semana Santa, no sólo sostiene el bordado de oro recamado en ornamentos lujosos, sino que aumenta, en lo que va transcurrido del siglo XX, el cultivo de esta clase de bordado, con su ostentación so-

bre las imágenes, su riqueza de estilo barroco sevillano principalmente, su valor intrínseco de elevadas cantidades de pesetas.

De *mantos para las Vírgenes* hubo numerosos ejemplos, de los cuales citamos algunos a continuación.—En la coronación pontificia de la Virgen de los Reyes, 1904, se estrenaron suntuosos manto y saya de la Virgen y traje del Niño. —Por los años de 1910, con otros ornamentos dirigidos por el maestro de bordados señor Olmo, el singular manto de la Virgen de la Concepción, cofradía de Jesús Nazareno y santa Cruz en Jerusalén, de la parroquia de san Miguel: el manto es de tisú, bordado de hojilla de plata; el palio, que también se ve completo en el adjunto grabado, es de plata repujada. —En 1925 fué

Manto de la Concepción, de san Miguel.

terminado el manto de la Virgen de la Alegría, parroquia de san Bartolomé: sobre terciopelo rojo, sencillo recamado de oro, inspirado en el Renacimiento, por don Eduardo Rodríguez. —Con dibujo de don Ricardo Pardal, en 1926, el manto nuevo de la Virgen de la Candelaria, parroquia de san Nicolás: sobre terciopelo azul, bordado en plata y en estilo barroco.--En ese mismo año fué el nuevo manto de la Virgen del Patrocinio, de Triana, dibujo de doña Herminia Alvarez Udell y bordado del taller de los Hijos de Olmo, inspirado en elementos plateresco y barroco, de conjunto sencillo y fino, bordado sobre terciopelo rojo Burdeos con hilos, canutillo, hojilla de oro y algunas lentejuelas.—La Virgen de la Hiniesta, parroquia de san Ju-

Nuevo manto de la Amargura, de san Juan de la Palma.

lián, lució en el mismo 1926 manto nuevo, azul bordado en plata.—En 1927, manto y palio nuevos de la Virgen de la Amargura, iglesia de san Juan Bautista, vulgo de la Palma. El manto, cuyo grabado reproducimos en la página 393, es una rocalla finísima, dibujada por el maestro bordador don Juan Manuel Rodríguez y Ojeda: sobre terciopelo carmesí, este curioso ejemplar de bordado en oro, de tonos brillante y mate, armonizó un delicado barroco con un elegante plateresco, resultando de belleza sobresaliente en comparación con el anterior, que reprodujimos en la página 388.

Techo del palio de la Virgen del Patrocinio, de Triana.

En *palios de pasos de Vírgenes* mencionaremos los cinco siguientes.--El primero, es el techo del de la Virgen del Patrocinio, de Triana: sobre fina malla de oro el bordado calado, de brillante aspecto y estrenado en 1922, obra del taller de los Hijos de don Miguel del Olmo; el rectángulo central es de terciopelo rojo, con adornos barrocos al realce de oro, en su medio la figura de la Concepción

rodeada de gloria y bordada toda en imaginería.—El segundo que citamos de 1926, fué otro palio para el paso de la Virgen del Rosario, de Montesión, semejante al reproducido en la página 387, pero de superior arte de acupictura.—El tercer ejemplo es el nuevo palio de la Virgen de la Amargura, estrenado en 1927 y hecho en el taller del señor Rodríguez y Ojeda: inspirado el dibujo en renacimiento recargado, sobre terciopelo rojo los escudos de Príncipe de Asturias, de Sevilla, de la Hermandad y de órdenes religiosas agregadas, en imaginería, y en el centro la imagen de la Inmaculada, de plata repujada en alto relieve, hecha y policromada por don Manuel Seco, puesta sobre un óvalo degloriaradiada.—El cuarto palio que mencionamos es el de la Virgen de la Victoria, vulgo de la Cofradía de las Cigarreras, en la capilla de la Fábrica de Tabacos, dibujado y dirigido en 1926 por don Francisco Farfán y Ramos: sobre terciopelo grana los adornos sobre-

Techo del palio de la Virgen de la Victoria o de las Cigarreras.

puestos de tisú de oro fino y contorneados con hilo de oro; en el centro los escudos de las casas reales españolas, bordados con sedas de colores sobre fondo de seda morada, color del pendón de Castilla; los escudos de los reinos españoles en los ángulos, con sobrepuestos; y el fondo de las cruces de las Ordenes de Santiago y de Montesa, que están en los medios de las grecas, es de seda blanca.—Y el quinto, con manto, hechos para las fiestas de 1929, fueron bordados para la Virgen de la Merced, de la hermandad de Pasión del Salvador: el dibujo de don Antonio Amians y Austria, anciano artista cordobés residente en Sevilla, se inspira principalmente en el estilo gótico florido, y en el manto van intercalados medallones con figuras en sedas polícromas.

De *otros ornamentos* podríamos citar muchos ejemplos, que darían demasiada extensión a nuestro libro. Por vía de ejemplo, indicaremos un estandarte y un frente o caída de palio.—El Simpecado de la cofradía de la Coronación de Espinas, iglesia del Santo Angel, estrenado en 1923, es de terciopelo carmesí bordado en plata de rico dibujo barroco sevillano, y una escultura de la Concepción, de plata con rostro y manos de marfil.—El frente de palio de la Virgen de la Candelaria, parroquia de san Nicolás, hecho

Palio de la Virgen de la Candelaria.

en 1924 por don Juan Manuel Rodríguez Ojeda: tanto el bordado calado sobre malla, como la pasamanería, todo es de plata.

EL BORDADO DE SOBREPUESTO O DE APLICACIÓN

Olvidado a fines del siglo XVIII este procedimiento, relativamente económico, fué reproducido en el XX por el escritor de antigüedades sevillanas y artista dibujante don Francisco Farfán y Ramos, venciendo las dificultades de presentar planos y estirados los recortes de raso sobrepuestos al fondo general, contorneándolos sin que se señalen arruguillas ni puntadas. Dibujados y dirigidos por el señor Farfán, mencionamos los ejemplos siguientes.

En 1924, para colgar balcones en festividades solemnes, el Ayuntamiento reunió una colección de tapices entrelargos, de dos tamaños, hechos por el procedimiento de sobrepuestos: sobre fondos de bayetas azul oscuro y de amarillo, recortadas cenefas de otros colores y de gusto barroco, y en los centros respectivos los claros escudos del NO8DO sevillano, del rey san Fernando con los obispos santos Leandros e Isidoro, uno con las santas Justa y Rufina, otro de España.

Otro ejemplo del bordado de recortes de raso, fué el de las cuatro colgaduras iguales para el Colegio Notarial de Sevilla, en 1925: sobre fondo de damasco carmesí, adornos de raso amarillo, contorneados de cordoncillo de oro, formando greca renacimiento de macollas y tallos ondulantes, con escudo en el centro de cartela y corona, y las armas respectivamente de las provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva y Córdoba.

Y en el año 1926 el techo del palio de la Virgen de la Victoria, que reprodujimos en el grabado de la página 395.

EL BORDADO EN EL MENAJE DOMÉSTICO Y EN LA ENSEÑANZA ESCOLAR

Adquieren en nuestro siglo presente cultivo señalado, tanto en las escuelas femeninas como en los domicilios particulares, los bordados de todas clases, con variedad y lujo, limpieza y gusto, mezclados con trabajos de tapicería y de pinturas en telas, según se observa en las exposiciones escolares y en las especiales de comercios que suele haber en la Ciudad.

De bordados en blanco, al pasado y combinados con calados y deshilados, hay mucha abundancia y riqueza; bordados en imaginería sobre damascos y telas brochadas en sedas polícromas y plata y oro, no son tan abundantes; sobre lencería de diferentes tejidos, con hilos y lanas de colores, se puntean y se perfilan cenefas, marcas, ángulos, centros, de flora natural, figuras humorísticas, dibujos caprichosos, copias artísticas.

Como ejemplo de trabajo en lencería el grabado siguiente de paños para sofá y butacas, de tejido color crema, bor-

(Fotog. del Laboratorio de Arte).

dados y flecos con estambres negro y gris, dibujo mudéjar inventado por don Salvador Escudero y Ansórregui y bordado por su esposa doña Gracia de la Rosa: estos bordados presentan aspecto de tapices.

LOS MANTONES LLAMADOS DE MANILA

En el último tercio del siglo XIX se aumentó visiblemente el uso en Sevilla de los mantones llamados de Manila. Ya había dicho Miquel y Badía, tratando de la historia del tejido, del bordado y del tapiz: «Al arte chino se deben los tejidos de espumilla de seda, lujosamente bordados, llamados mantones de Manila, prenda del traje popular femenino en Madrid, Sevilla y algunas otras ciudades de España en nuestros mismos días» (1). Más podemos agregar acerca del uso de la dicha elegante prenda popular en el presente siglo: el uso en Sevilla háse extendido a todas las clases para los festejos públicos y las fiestas de sociedad doméstica, ya en pañuelos de talle, ya en mantones largos, de procedencia china y japonesa, y principalmente de las fábricas españolas y de los bordados por operarias sevillanas en sus talleres, y por señoritas de las clases acomodadas de la Ciudad y pueblos de su provincia, que hacen estas labores por afición y recreo, y para tener la satisfacción de lucir puestos en sí mismas los propios bordados que realizan.

La tela de los mantones es de espumilla o de crespón de seda, en colores limpios: celeste, azul pavo, carmín, rosa, minio, verde papagayo, verde oscuro, amarillo canario, amarillo indio, violeta, morado, naranja, siena, blanco, negro. La hechura cuadrada, para ser doblado el paño en diagonal, rodeado de trenzados y pendiendo largos flecos del mismo color del fondo, y rara vez de distinto color.

El bordado es generalmente polícromo, también monocromo que contraste con el fondo, con sedas teñidas, algunas sevillanas, en más cantidad valencianas, y principalmente suizas. La imaginería al pasado se hace de dos clases principales: grandes rosas con bien combinadas gradaciones de tintas, y flores de rocalla y miniaturas; también se bordan con fantasías chinescas, paisajes, jarras, pájaros y mariposas, pero predominan la flora y la hojarasca. La ejecución del bordado es tan cuidadosa que por el envés o revés se ve lo mismo que en el haz o cara, con muy escasa diferencia.

Los dibujos varían algo: en unos mantones se imitan los

(1) - En el tomo VIII de la *Historia general del Arte*, Barcelona, 1897.

chinos, en otros hay cierto gusto plateresco, en otros se ven rasgos del estilo imperialista, pero la mayoría es de fantasía barroca. El conjunto, por el colorido brillante de sedas y por el movimiento de los trazados, es de atractiva visualidad.

La mayoría de los mantones usados por las diferentes clases sociales de Sevilla es de dibujos que son copiados de los antiguos o de los modelos corrientes en el comercio; son menos los dibujos originales debidos a encargos, y los que tienen especial característica sevillana. Entre éstos se distinguen los que dibuja el pintor don Carlos García Leconte, para mantones y tapices bordados, finos y delicados en sus grecas y sus accesorios: grecas de flores, de hojas y de tallos; medalloncitos con garrochistas, toreros, toros, coplas; o con torres de la Giralda, Oro, san Marcos, don Fadrique; animalitos entre las flores, como pájaros variados, y mariposas volando por el fondo del mantón. Reproducimos el ejemplar, de fondo negro y grecas polícromas, siendo la mayor de seis centímetros de ancho, y la envuelta de veinte centímetros, viéndose en el

fondo con las mariposas volando pajarillos, flores sueltas con sus hojas y cuatro ramitos aislados en los ángulos de la greca más ancha: tiene además dos garrochistas y un medalloncito con una copla.

La copla es una quintilla, que dice:

Dime qué tienes, serrana,
que estás tan pálida y triste,
siendo tú la rosa grana
que en mi jardín naciste
y yo te corté en la rama.

EL ENCAJE

GENERALIDADES

Después del bordado, dos palabras acerca del Encaje, o sea el entrelazado artístico de hilos, que tuvo su origen en Oriente, pasando luégo al mundo clásico europeo de Grecia y Roma. La maestra normal doña Pilar Huguet publicó su libro (1), y de él apuntamos los datos siguientes, que han de servirnos como antecedente explicativo de la nota aplicada a Sevilla, que hemos de ver más adelante.

No pueden ser considerados como encajes «los bordados en gasas y fondos claros, ni los hilos sacados con el bordado de punto cortado y punto del nudo, ni la malla, más o menos clara, hasta que insensiblemente, suprimidos o modificados los fondos, nace el encaje propiamenie dicho.» «El punto de Venecia fué el origen de todos los demás encajes de Europa», los cuales tuvieron diferentes aspectos según los paises de fabricación. Respecto a España, aunque algunos críticos extranjeros suponen que los árabes enseñaron a los españoles el encaje de aguja, estímase que es de origen italiano, como el de bolillos; y convienen escritores nacionales en que dicho arte llegó a España con el Renacimiento, siguiendo luégo las modas de Francia, de Inglaterra y de Alemania.

En el siglo XVI, pues, el punto de España de hilos de oro y plata fué famoso; también se hizo en Levante el encaje de seda, material más fácil de obtener que el lino. En el siglo XVII, la indumentaria de personas y de casas se llenó de preciosos y costosos encajes de aguja y de bolillos, hechos en puntos de España, de Venecia, de Génova y de Bruselas; entonces aparecen los encajes de hilo en nuestro país.

(1) *Historia y técnica del Encaje*, Madrid, 1914.

Trajo el siglo XVIII los puntos franceses de Alençon, de Valeciennes y de Chantilly, mas también las blondas españolas tuvieron notable producción: «es la época, dice la señora Huguet, en que aparece la mujer española más graciosamente vestida, envuelto su rostro entre celajes blancos o negros, cuya flexibilidad y brillo dan tal encanto a los movimientos, que no hay poeta español que no haya cantado a su dama puesta con mantilla para recorrer iglesias en Viernes Santo o ir a los toros el día de Pascua. Porque han sido y son aún, por fortuna, los encajes de blonda blanca o negra privilegio de fabricación en España, ya sea porque nuestros trajes regionales en Cataluña, Valencia, Andalucía y Madrid requieren encajes en abundancia, o porque se acostumbraron desde un principio las mujeres de Levante a hacer los encajes de seda, llegando en los siglos XVIII y XIX a un grado de perfección tal, sobre todo en Cataluña, que no ha sido igualado por ningún país extranjero.»

En el siglo XIX fué cayendo en desuso la mantilla de blondas, se extendió el uso de plumas y de flores, y dominó la moda del sombrero. Decayeron mucho los trabajos populares de Almagro, de Arbós, de Camariñas, de otros pueblos españoles, y, como ya indican los escritores, se propagaron las técnicas y los tipos extranjeros.

Continúa lo mismo en el siglo XX. En los pueblos el encaje artístico que se produce es el de aguja, el de husos y el de bolillos. La malla también «es hoy en día, dice la señora Stapley, un recreo en la España rural: pero, la hebra, sea de hilo o de algodón, está hecha a máquina y comprada al viajante de mercería; por lo cual, las piezas antiguas son más buscadas que nunca, pues la red está hecha enteramente a mano.» En las ciudades populosas predominan, en gran variedad, belleza y riqueza, los encajes hechos a máquina; los cuales, meramente industriales, no tienen el mérito que los de producción de las manos de las encajeras, como fácilmente pensará el lector.

RESPECTO A SEVILLA

En nuestra Ciudad se han hecho encajes de aguja, de bolillos y de husos, se han seguido las influencias extranjeras y aplicado los tipos españoles, para la indumentaria civil y para los ostentosos ornamentos litúrgicos; hoy el

consumo se satisface con la profusa producción mecánica nacional y extranjera, y algo se hace en las mantillas de blondas, blancas para las fiestas de toros y de ferias, y negras para la llamada Semana Santa. Pero, aunque en el arte del encaje hecho en Sevilla, se ve la habilidad general del país para todas las artes, no sabemos haya característica local en los encajes, a pesar de haber escrito la señora Stapley (1): «Colcha moderna copiada de una antigua sevillana, compuesta de cuadros de malla y cuadros de bordado abierto con bocadillos»; pues esta inscripción no dice más sino que la colcha era de procedencia sevillana, o había sido hecha en Sevilla: no quiere decir que sea de estilo sevillano, ni que haya un estilo sevillano.

---

(1) En la inscripción de la lámina 117, de su libro *Tejidos y bordados españoles*, Madrid, 1924.

LA LITURGIA

RITOS SEVILLANOS. - CEREMONIALES MODERNOS.

FIESTAS PRINCIPALES.

EL CORPUS: HISTORIA, COSTUMBRES, DECORADOS, OFICIOS.

LOS SEISES: HISTORIA, DANZAS, TRAJES.

SEMANA SANTA: CULTOS, CEREMONIAS, SÍMBOLOS.

LAS PROCESIONES.

LA LITURGIA

DE LA LITURGIA HISPALENSE ANTIGUA

Epocas romana y visigoda arriana.—Desde los primeros tiempos de la Iglesia católica en España se practicó el rito romano, con variantes regionales; y esto mismo continuó durante la época arriana de los visigodos, desde el último tercio del siglo V a la última decena del siglo VI.

Epoca visigoda católica. —Ya a fines del VI aumentaron las variantes en Sevilla con los himnos y las ceremonias de rito oriental que trajo de su viaje a Constantinopla el arzobispo san Leandro. En 1893, el presbítero Serrano y Ortega decía: «Aún se usa en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, en el rigor del Estío, un gran abanico, con el que se produce aire al Ministro celebrante en el altar durante la Misa, hasta antes de consagrar, y después de la Comunión: su origen es antiquísimo y puramente oriental, así como las ceremonias que se practican con el velo blanco, en la Semana *in Passione,* durante los oficios divinos...; de este ceremonial se tomó asimismo la recitación del Symbolo o Credo en la Misa, pues la Iglesia hispánica es la primera que aparece en Occidente con esta reforma, antecediendo en ello aun a la misma Roma» (1).

Mas, empezado el segundo tercio del siglo VII, se pensó en la unificación de la Liturgia, a propuesta del arzobispo san Isidoro en el concilio cuarto de Toledo, año 633, que presidió: habiéndosele encomendado la obra, fué realizada en breve por el prelado sevillano, quedando «en lo esen-

(1) Página 23 de *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto de Sevilla al misterio de la Concepción,* por el presbítero don Manuel Serrano y Ortega, Sevilla, 1893.

cial el rito usado en España desde los primeros tiempos del Cristianismo, quitadas las variantes que lo diferenciaban en las distintas regiones y lugares del suelo ibérico, si bien en lo accidental introdujo muchas modificaciones», como escribió el señor Cañal y Migolla (1). Aquel rito, llamado *gótico* por el nombre del pueblo dominante que prescribió su cumplimiento, e *isidoriano* por el autor que realizó su formación, fué observado en toda España, con excepción de Galicia, que continuó con su primitivo romano y sus variantes peculiares.

Para aclarar conceptos puede servir el recuerdo de las diferentes liturgias que se practicaban en las demás partes del mundo: las liturgias orientales eran la antioquena, la alejandrina, y otras varias en ellas comprendidas, estando aparte la bramánica; en el grupo de las liturgias occidentales o latinas estaban la antigua romana, la africana, la céltica y la romano-galaica que prevaleció.

Epoca musulmana.—En España, los cristianos sometidos a los árabes, siglo VIII, continuaron su rito gótico-isidoriano, que entonces se llamó *mozárabe,* como se apellidaban aquéllos, y también se denominó *toledano,* porque su más fiel observancia era en la ciudad de Toledo. Y mientras en unos lugares españoles se practicaba el rito romano-galaico, copiado de Francia, en la mayoría de los pueblos hispanos imperaban el breviario y el oficio mozárabes, hasta que en el siglo XI, concilio de Burgos y otras disposiciones de 1085 y reinado de Alfonso VI, a instancias del pontífice Gregorio VII y de los monjes de Cluny, no obstante haber sido favorables al misal mozárabe las pruebas ordalias, según noticia del Tudense, fué abolido el rito mozárabe y adoptado el oficio romano-galicano para Castilla, exceptuando unas capillas de Toledo y de Salamanca, que continuaron con el rito toledano-mozárabe o isidoriano-gótico para conservar la memoria de aquella antigua liturgia hispana (2).

Pero, con respecto a Sevilla, el rito mozárabe duró el

(1) Página 100 de su libro *San Isidoro,* Sevilla, 1897.

(2) Puede verse la historia, con algunos detalles, en el capítulo I del *Manual de Liturgia hispano-visigótica o mozárabe,* por el benedictino Germán Prado, Madrid, 1927. Por mera curiosidad, acerca de las denominaciones del rito, citamos el siguiente título de un libro que Juan Pinio escribió en latín, en Roma y año 1740: *Tratado histórico cronológico de Liturgia antigua Hispánica, Gótica, Isidoriana, Mozarábiga, Toledana, Mixta.*

tiempo que subsistieron los cristianos sometidos a los árabes, siglos VIII y IX. Ya en el X había desaparecido la mozarabia, exterminada y absorbida por las generaciones musulmanas, y no hubo más cristianos en Sevilla hasta la conquista de la Ciudad en 1248, soldados y traficantes que entraron con Fernando III y su hijo Alfonso X, época en que comenzó la clase de los mudejares o musulmanes sometidos y convertidos.

Epoca cristiana.—Conquistada Sevilla en la mediación del siglo XIII, fué organizado el Cabildo Eclesiástico a semejanza del de Toledo (1); y los Estatutos de su iglesia fueron ordenados en 1261 por el arzobispo don Remondo, en virtud de la bula del pontífice Alejandro IV para el régimen de la iglesia hispalense; y—como dice Alonso Morgado (2)—«las fuentes de que se valió don Remondo fueron el Rito Romano, el Misal y Breviario Gótico-Isidoriano, llamado luégo Muzárabe por continuar vigente entre los cristianos durante la dominación sarracena, y los Ceremoniales de las Ordenes Premostratense, de Santo Domingo y otras, con algunos usos y costumbres antiguos, peculiares de esta Iglesia de Sevilla.»

El Estatuto de don Remondo fué observado en Sevilla durante los siglos XIII, XIV, XV y XVI, hasta el último día del año 1570, siendo arzobispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval.

DE LA LITURGIA MODERNA

Siglo XVI.—Fué perfeccionada la liturgia romana en este siglo, unificándose y ordenándose: para ello sirvió como una norma el Ritual publicado en Venecia en 1516 y en Roma en 1560; contribuyó también el Breviario y el Misal del Papa Pío V en 1568; la Congregación de Ritos que instituyó en 1587 el pontífice Sixto V comenzó a ordenar y a evitar abusos. En Sevilla, sustituyendo al rito hispalense de don Remondo, empezó el rito romano de Pío V el día pri-

(1) Se puede leer con detalles en el capítulo V del libro *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, por don Simón de la Rosa y López, 1904.

(2) Don José Alonso Morgado, en su libro *Prelados Sevillanos o Episcopologio*, Sevilla, 1899 a 1904, al tratar de «Recuerdos y vestigios del antiguo rito hispalense», en las páginas 459 a 473, donde habla de curiosos datos, de prácticas litúrgicas que había entonces, y de los libros del rito hispalense desde el siglo XIII inclusive, que se conservan en la Biblioteca Capitular y Colombina.

mero del año 1571, siendo prelado el mencionado señor Rojas Sandoval.

Siglos XVII y XVIII.—Para conocimiento de la Liturgia en Sevilla, las obras que escribieron los dos maestros de ceremonias don Sebastián Villegas y don Bernardo Luis de Castro Palacios, que se hallan manuscritas unas y otras impresas o reimpresas en la Biblioteca y en el Archivo de la Catedral, de las cuales dió noticia el presbítero Serrano y Ortega (1). Registró 68 documentos, entre códices miniados y obras impresas, de los siglos XIII al XVIII inclusive, existentes en su muy mayor parte en la Biblioteca Capitular y Colombina, y algunos de ellos en bibliotecas particulares; documentos consistentes en pontificales, misales, rituales, ceremoniales, breviarios, estatutos, oficios, fiestas, cantos, instrucciones y otros, en los cuales se puede estudiar el rito hispalense, que duró hasta 1571, y sus diferencias con el romano, que empezó en Sevilla el primer día del año mencionado, como ya hemos dicho anteriormente.

Respecto al Ceremonial de Villegas, hecho en 1647, dice el señor Serrano: «Detalla con suma prolijidad todo el ceremonial, usos y costumbres de esta Catedral, desde la Dominica de Septuagésima hasta el Sábado Santo, anotando las diferencias que existen con el Ritual Romano, constituyendo dicho tratado una verdadera fuente para el estudio de la Liturgia Hispalense, de lo que resulta ser un libro de gran interés e importancia.»

Acerca de los Régimen y Ceremonial que hizo Castro Palacios en 1671, dice también Serrano: «este libro es riquísimo arsenal de noticias litúrgicas, conformes al uso de esta santa Iglesia, y que el autor, con paciencia sin igual, fué recogiendo y almacenando para formar un verdadero aparato para poder trazar la historia de la liturgia hispalense»... El otro libro, Ceremonial, es «interesantísimo en sumo grado por las noticias que contiene relativas al rito primitivo, que se observaba en esta Iglesia, cuyo trabajo fué formado con antecedentes y apuntes que se guardan en el Archivo de la Catedral, del Ceremonial de Villegas y de otras procedencias.»

Siglos XIX y XX.—Las obras de Villegas y de Castro

---

(1) *Bibliografía de la Catedral de Sevilla*, 1901: con los números 94 a 97, 544 a 548, 566 a 568.

continúan siendo las mejores fuentes. Los Estatutos de la Iglesia sevillana han sido reformados varias veces; mas el Estatuto primitivo de don Remondo «en parte está aún vigente, en lo que no se oponga a los estatutos de 1889», como indica el señor Muñoz Torrado (1); debiendo advertirse que hay otros estatutos nuevos de 1922.

La Liturgia del culto religioso católico es en Sevilla de mucho esplendor. En los ritos, ceremonias y ornamentación de los templos, para la celebración de los oficios y de las festividades generales y particulares, y de las procesiones ordinarias y solemnes, se reúnen con ostentación todas las artes, brillan obras suntuosas de Arquitectura, de Escultura y de Pintura, de Platería, Sedería y Bordado, de Oratoria, Canto y Música. Con riqueza y lujo, que producen efectos deslumbradores en los asistentes, se celebran los oficios más notables y las fiestas de patronos y de reliquias en los templos sevillanos; pero el mayor esplendor radica en la Catedral, de cuyas festividades mencionaremos las principales de las comunes a todas las catedrales con las especialidades de la hispalense, deteniéndonos solamente en aquellas singularidades que pueden hacer fijar la curiosidad al observador.

Nos fijaremos, pues, en las fiestas principales anuales de la Catedral, mencionando lo referente al color celeste en la fiesta de la Concepción; seguidamente la importante procesión del Corpus Christi, en los siglos XV al XX; a continuación la ceremonia singular de Los Seises, desde su origen en el XV hasta el XX; el ceremonial de la Semana Santa, con particular consignación del Miserere, de la Seña o bandera, del Monumento y sus luces, y del Cirio Pascual. Terminaremos con las procesiones de rogativas, de gloria, y de penitencia, llamadas estas últimas vulgarmente cofradías, materia de enlace con la última sección de este volumen segundo.

(1) Discurso, *La iglesia de Sevilla en el siglo XIII*, publicado en 1914.

FIESTAS PRINCIPALES ANUALES EN LA CATEDRAL

Para ponderar el lujo del culto sevillano religioso, llegó a decir el cronista González de León que el rito diario de la Catedral sevillana, con el aparato del altar, el número de luces, los ministros asistentes, el canto y la música, el traje capitular y el de las dignidades, la grandeza del templo, «pudiera ser el de grandes festividades de otras catedrales» (1). Esto es en lo que se refiere al rezo de las siete horas canónicas, generales a toda la liturgia católica: maitines y laúdes u oración matutina; las cuatro horas menores, prima, tercia, sexta, nona; vísperas u oración vespertina; completas u oración de la noche. ¿Qué no diría el laborioso primer cronista sevillano, si se refiriera a la liturgia de las mayores solemnidades y de las grandes fiestas religiosas, que tienen además especiales ceremonias sevillanas?

Vamos a mencionarlas brevemente.

La Natividad, vulgo el Nacimiento: día 25 de diciembre. —Procesión y misa, celebrando de pontifical el Arzobispo.

La Purificación, vulgo la Candelaria: día 2 de febrero.—Procesión, misa y sermón; bendición de las velas por el Arzobispo y distribución de ellas al clero y al pueblo. Recuerda el ya nombrado González de León que el Cabildo Eclesiástico, en siglos anteriores, «ostentaba su poder y riqueza en el gran reparto de velas de cera bendita, de grueso calibre, que hacía no sólo a sus individuos e infinitos dependientes, sino a casi todas las corporaciones de esta Ciudad.»

Triduo de Quincuagésima, vulgo Carnaval: en febrero o marzo.—Misas, sermones, procesión. Como especialidad sevillana las danzas y cantos de los Seises, los cuales, con ostentoso aparato, empezaron a celebrarse en este triduo el año de 1695, con dotación fundada por el caballerizo real don Francisco Contreras y Chaves. Los bailes y villancicos de Seises se verifican también en las octavas del Corpus y de la Concepción, según veremos aparte, después de marcar las mencionadas fiestas.

Miércoles de ceniza: a continuación del triduo.—Proce-

(1) Página 130 del tomo II de su *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos y de muchas casas particulares de Sevilla,* 1844.

sión de letanías, misa y sermón; bendición de la ceniza y su imposición al clero por el Arzobispo.

Semana Santa: en el mes de marzo o en el de abril.—De ella y de las célebres cofradías sevillanas hablaremos aparte, al final de esta sección y en la siguiente.

San Isidoro: 4 de abril.—Procesión del Cabildo Eclesiástico a la parroquia del Salvador, antigua Colegial; misa y sermón de letanías.

San Fernando: 30 de mayo.—Como aniversario de dicho día de 1252, en que murió el conquistador de Sevilla, se hacían solemnes fiestas en la Catedral. Consérvanse datos de las verificadas en el siglo XIII: la víspera y el día se guardaban como festivos, no se abrían las tiendas ni trabajaban los menestrales, venían en romería hermandades de los pueblos comarcanos con sus pendones y colocaban grandes cirios alrededor del túmulo que se elevaba en el centro del Templo; también el sultán de Granada enviaba comisión de nobles y peones con cien cirios para el túmulo; terminados los oficios en el Templo, los caballeros hacían juegos y ejercicios militares y el pueblo celebraba danzas y regocijos.—Hoy se dicen misa y sermón, con asistencia del Ayuntamiento hasta el año 1930; procesión con asistencia del Cabildo Eclesiástico; y se descubre la urna de la Capilla Real, donde es tradición que se halla la momia de Fernando III (1).

Corpus Christi: en el mes de mayo o en el de junio.—De esta solemnidad y de los singulares Seises sevillanos hablaremos aparte más adelante.

Santas Justa y Rufina, vulgo las Patronas de Sevilla: 17 de julio.—Misa y sermón; las imágenes son colocadas en andas, en la Capilla Mayor, y en procesión de Tercia; el Ayuntamiento concurrió por voto que hizo en 1752, en reconocimiento de la concesión del papa Benedicto XIV extendiendo la octava y el rito doble a todo el arzobispado hispalense.

Asunción de la Virgen, advocación de la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla: 15 de agosto.—De esta imagen popularísima en Sevilla, de la cual es reproducción el siguiente grabado con el paso y el palio que fueron estrena-

(1) Acerca de fiestas y noticias en el libro del presbítero y catedrático don Francisco Rodríguez Zapata, intitulado *Glorias históricas y religiosas de san Fernando,* Sevilla, 1874

Paso de la Virgen de los Reyes, de la Catedral.

dos en 1924, hablamos en otro lugar (1). Aquí agregaremos que se le dedican fiestas de octava en la Catedral y en su Capilla Real, donde está la imagen; misas y sermones; solemne procesión que sale por la puerta de los Palos, da vuelta por las gradas exteriores del norte del Templo y entra por la puerta de san Miguel.

Todos los santos: 1 de noviembre.—Misa y sermón, con asistencia del Ayuntamiento hasta el año 1930; procesión de rogativas con el Cabildo Catedral, que sale por la puerta de la Campanilla, va al templete cercano frontero a la Lonja, donde hay preparado un altar, como recuerdo del terremoto de 1755 (2), y entre cantos y repiques de campanas vuelve la procesión al Templo, entrando por la puerta de san Cristóbal.—Del siguiente día 2, llamado de *Difuntos,* dice González de León: «en otros tiempos ardían, sobre multitud de tumbas colocadas al intento en el Templo, más de mil luces en cirios de cera blancos y amarillos, cuyo total de libras de cera pasaba de doscientas arrobas, siendo este día uno de los más dignos de la asistencia en este santo Templo para ver esta lúgubre grandeza.»

San Clemente, aniversario de la Conquista de la Ciudad: 23 de noviembre.—Misa y sermón en la Capilla Mayor; se descubre la urna de san Fernando en la Capilla Real. Concluida Tercia, se forma la procesión con las cruces parroquiales y por la nave de la Epístola va a la Capilla Real, en la que eran recogidas la espada y la bandera de san Fernando por las autoridades civiles y militares que asistían y que firmaban un acta; la procesión sale por la puerta del Lagarto a gradas exteriores, entra por la puerta del Bautismo a la Capilla Mayor, y después de la misa se dirige a la Capilla Real para devolver espada y estandarte que recogió.

La Concepción: 8 de diciembre.—En la víspera tres repiques de campanas e iluminación de la Giralda, más iluminaciones y colgaduras en las calles. El aparato del día y de la Octava igual al del Triduo de Carnaval y a la Octava del Corpus; función y procesión con asistencia del Ayuntamiento hasta 1930; bailes y cantos de los Seises,

(1) Páginas 351 y 352 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.
(2) Véase la página 182 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla,* 1925.

como en aquellas fiestas, con la diferencia de que el traje es blanco y celeste, y así también todos los ornamentos de los oficios (1).

EL COLOR CELESTE

EN LA FIESTA DE LA CONCEPCIÓN

Con este motivo recordemos lo pertinente al color celeste. El capellán don Fermín de Yrayzos (2), como todos los tratadistas, dice: «Los colores para las festividades son: blanco, rojo, verde, violado y negro. Usar de otros, como azul o pajizo, reprueban comúnmente los autores; como también el mezclar diferentes colores en unos mismos ornamentos, como en una casulla blanca cenefa roja, o al contrario; y sólo lo permiten en las iglesias pobres para suplir con variedad de colores en unos mismos ornamentos la falta o escasez de éstos.»—Aun más: el reverendo Le Vavasseur agrega (3): «Aun está admitido el color rosa el tercer domingo de Adviento y el cuarto domingo de Cuaresma en la Misa y en las Vísperas solemnes.»

Pero Sevilla tiene un uso especial. Expuso el señor La Rosa (4) que los colores azul y blanco para ornamentos del altar y trajes de los seises fueron usados en Sevilla desde las primeras fiestas de 1617; y así el veinticuatro don Gonzalo Núñez de Sepúlveda en 1654 dotó la Octava de la Concepción para hacer fiestas espléndidas y usar ricos ornamentos con dichos colores. No muchos años después, don Jaime Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla desde 1685 a 1701, entre los muchos asuntos de la Liturgia hispalense que pleiteó para suprimirlos, fué uno de ellos el color azul o celeste que se usaba en la Octava de la Concepción en un terno antiguo de seda blanca con perfiles azules y flores de oro bordadas: enviada una casulla a la Sagrada

---

(1) Descripción poética de la galanura de la Catedral y de la Ciudad, en páginas 127 a 130 de la tercera parte de *Glorias de Sevilla*, por don Serafín Adame y Muñoz, 1849.—Para fiestas y noticias en el libro *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción y culto a la Inmaculada Concepción*, por el presbítero don Manuel Serrano y Ortega, Sevilla, 1893.

(2) *Introducción sobre las rúbricas generales del misal*, ceremonias de la Misa rezada y cantada, oficios de Semana Santa y de otros días especiales del año», Valladolid, 1856.

(3) *Ceremonial según el rito romano*, tercera edición, París, 1865.

(4) Página 256 de su libro *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.

Congregación de Ritos, de Roma, declaró ésta «que no era lícito el color azul en la Iglesia, pero sí los ornamentos exhibidos y sus semejantes.» Posteriormente, el papa Pío VII, en 1819, otorgó privilegio especial al Templo sevillano para usar los ornamentos celestes en dicha Octava; y la mencionada Congregación en 1879 amplió la gracia a las iglesias del Arzobispado, y pocos años después se otorgó la misma gracia a las demás iglesias que la pidieran a Roma.

EL CORPUS CHRISTI

Recordemos que el papa Urbano IV instituyó esta fiesta en 1264, y fué confirmada por Clemente V en 1311; así como también Juan XXII la solemnizó en 1316, añadiendo una Octava y la procesión, y prescribiendo su observancia general. En España la primera procesión fué en Barcelona en 1319, siguiendo en otros años del siglo otras poblaciones importantes españolas; pero de la fiesta en Sevilla durante el siglo XIV no se conocen datos seguros y concretos.

De estos oficios suntuosos y magna procesión, en el mes de mayo, o en el de junio, vamos a reunir curiosas noticias desde el siglo XV, utilizando los escritos que han hecho curiosos y cronistas correspondientes, acerca de la formación procesional, de costumbres que desaparecieron, del decorado del trascoro, de los seises, siempre interesantes, y de otros detalles pertinentes.

SIGLO XV.—LA PROCESIÓN EN 1477

Los datos relativos a la procesión del Corpus Christi en el siglo XV constan en los libros de Fábrica y papeles del Archivo de la Catedral, siendo los más antiguos que vió el señor Gestoso del año 1454, y afirmando el señor La Rosa que hay documentos de principios del siglo y que ellos hacen suponer que la procesión con la fiesta se observaban en Sevilla con anterioridad de años. Haremos un resumen metódico de las descripciones, principalmente referidas al año 1477, en cuya procesión fué con su séquito la reina Isabel la Católica delante del Arca Sacramental, publicadas en

conformidad de datos por tres escritores sevillanos modernos (1).

El Cabildo Secular, que entonces se hallaba instalado, como también el Eclesiástico, en un edificio del Corral de los Olmos, según dijimos (2), fomentaba la concurrencia de oficios y gremios, juegos y danzas, para esplendor de la fiesta y regocijo popular; discurriendo las danzas públicas por la carrera de la procesión.

Precedían en ella los carros con las alegorías místicas y sagradas. Uno de los carros, empujado por hombres, figuraba al cielo tachonado de estrellas con sol y luna, formado con algodón blanco y celeste, que dos niños, vestidos de ángeles, abrían y cerraban con un artificio, y dentro de él dos ministriles tañendo y cuatro niños cantando; bajo el cielo, entre seis imágenes de ángeles, cuatro personas que representaban a los santos Domingo y Francisco, la Virgen y Jesús, el cual llevaba jubón, calzas de cuero cervuno y cabellera larga de cáñamo teñido. Acompañaban a este carro, llamado «la Roca», dos realejos u órganos pequeños, transportados por hombres.

Iban el clero, los beneficiados, las cruces alzadas; sobre andas conducidas por sacerdotes y en tableros de piedras, azules, coloradas y verdes, se ostentaban el Lignum Crucis, las Tablas Alfonsinas y otras Reliquias; cantando y con música de realejo iban los infantillos de coro, vestidos de ángeles y adornados con flores. Delante del Arca Sacramental doce mozos de coro con hachas encendidas, de peso de una arroba cada una y de doce pabilos; el Concejo de la Ciudad, con veinticuatro hachas; y rodeando el Arca marchaba el Cabildo Catedral con capas pluviales blancas.

El Arca Sacramental era de madera y se cerraba, pues en aquel siglo aún no había templetes abiertos, que luégo se llamarían custodias; puesta sobre andas adornadas de ángeles, a hombros de cuatro sacerdotes revestidos de largas casullas medievales, y acompañaban cuatro ancianos vestidos y con los atributos de los Evangelistas. Ciriales e in-

---

(1) Don José Gestoso y Pérez, artículo *La fiesta del Corpus Christi en Sevilla, en los siglos XV y XVI*, diario *El Porvenir* de 4 de junio de 1896 ,y ampliación en el tomo II de *Curiosidades antiguas sevillanas*, 1910.—Don Simón de La Rosa y López, desde la página 180 de su libro *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.—El presbítero don Manuel Serrano y Ortega, artículo *Efemérides sevillanas de la fiesta del Corpus*, en el diario *El Correo de Andalucía*, de 31 de mayo de 1918.

(2) En las páginas 49 y 94 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

censarios, músicos y cantores, entre éstos ocho mozos con jubones y guirnaldas en la cabeza.

Detrás el Prelado con las Dignidades, seguidos de la sombrilla, los escabeles y la silla arzobispal Cerraban la comitiva los Jurados, Alcaldes y el Asistente de la Ciudad, con la música de atabales y chirimías.

SIGLO XVI.

DESARROLLO DE LA FIESTA Y AUMENTO DE LA PROCESIÓN

Gremios y hermandades.—Desde el principio del siglo aparecen los gremios y cofradías asistiendo a la procesión, saliendo de sus hospitales y casas propias y llevando sus estandartes y sus imágenes en andas. Consta que el primero organizado para la asistencia fué el de los plateros con su patrón san Eligio, en 1501; siguieron el de alfareros con santas Justa y Rufina, el de los guanteros con san Cristóbal, el de sederos con la Virgen de la Estrella, el de zapateros con santos Crispín y Crispiniano, el de los sastres con su Virgen de los Reyes, la cofradía de los caballeros con san Hermenegildo. También aparecen en la procesión las hermandades sacramentales, siendo la primera, en 1509, la del Sagrario de la Catedral; luégo fué la de la parroquia de san Lorenzo, la primera en el uso del palio, según escribe el señor Serrano Ortega.

Carros y torres.—Algunos barrios y gremios formaban torres y carros alegóricos y con figuras de las Escrituras, que fueren adecuadas a la fiesta; hubo premios para las mejores, pero esta costumbre se suprimió pronto, porque era muy costosa. Algunos años de este siglo continuó saliendo «la Roca», de que hablamos en el anterior.

Tarasca y Gigantes.—Ya hay noticias de que figuraban a la cabeza de la procesión sevillana la Tarasca y los Gigantes, simulacros grotescos que divertían a las gentes y eran generales en toda la Nación; y además la Tarasca era muy corriente en toda Europa, como uno de los símbolos pintorescos de la mítica resultante de cultos siderales y solares, según expusimos en otro libro (1).

---

(1) Páginas 431 a 435 de *Ciencia de la Mitología. El gran mito chtónico-solar*, Madrid, 1903.

La Tarasca, monstruo de siete cabezas y cuerpo de serpiente, con un castillejo en el lomo y en él un muchacho, llamado «tarasquillo», que, de improviso, arrebataba la caperuza al espectador embobado, iba rodeado de muchachos vestidos de diablillos y con vejigas llenas de aire, con las que golpeaban a las gentes espectadoras. El abad Sánchez Gordillo dice, refiriéndose a años anteriores a los suyos (1), que «la Tarasca era a cargo de los limpia-pozos, y ellos la gobernaban de otra manera que ahora se hace y con más bullicio.» (Se sabe que al fin del siglo XVII el simulacro tenía una sola cabeza; y que en el XVIII el tarasquillo era una figura con dos caras, una joven y otra anciana).

Los Gigantes eran figurones vestidos de reyes, damas, caballeros, moros. Dice el abad Sánchez Gordillo: «Los Gigantes a cargo de los ganapanes. San Cristóbal salía en la procesión, en corpulencia de gigante, a cargo de los guanteros, que lo llevaban desde su hospital a la santa Iglesia a Vísperas, con un tamborín y estandarte de su cofradía, e infinidad de muchachos que les seguían, y en la noche lo velaban en su calle y el día de la procesión iba en ella, que representaba muy bien su figura.»—(Sabemos que en los siglos XVII y XVIII se agregaron otras caricaturas en Sevilla, como las que el vulgo llamó «Padre Pando», «Madre Papahuevos» y «Los Hijillos». Semejantes comparsas fueron las de Madrid: el «Mojigón», figura ridícula con sus moros seguidos de ángeles femeninos, la «Tarasca» con figuras de madera llamadas «Tarasquilla» y «Tarascón», y los «Gigantillos» de diversos trajes como figurines; así otras comparsas y otros figurones de otras ciudades, mencionados por don Anselmo Gascón de Gotor (2), aunque no habla de las de Sevilla).

Danzas y Juegos.—Llegaron a ser tantos, que entorpecían la marcha de la procesión; y así en 1532 se acordó que no fueran a la cabeza de ella y que los danzantes y los comediantes representaran los autos en los lugares señalados; pero, años después, cayó en desuso el acuerdo, y juegos y danzas volvieron a ir a la cabeza. Entre las danzas es probable que figurase el baile de la «zarabanda» con castañuelas,

(1) *Religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana,* escritos en la primera mitad del siglo XVII.

(2) En su libro *El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España,* Barcelona, 1916.

que era escandaloso y obsceno como otros de su calaña: don Francisco Rodríguez Marín (1) supone que a Sevilla se refieren las siguientes palabras, escritas por el insigne historiador Juan de Mariana en el capítulo XII de su *Tratado contra los juegos públicos:* «Sabemos por cierto haberse danzado este baile en una de las más ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento»; y don Simón de la Rosa (2) admite el parecer de Rodríguez Marín, hallando en consonancia las prevenciones que dictó para danzas y bailes el cardenal arzobispo don Rodrigo de Castro en sus constituciones del arzobispado de Sevilla de 1586.

En general, don Casiano Pellicer (3) confirma aquel estado social: los autos sacramentales, dramas alegóricos a los misterios religiosos, se representaban, para solemnidad de la festividad del Corpus, en tablados adecuados que se levantaban en las plazas y en las calles donde vivían en Madrid los presidentes de los Consejos; eran llevados los comediantes en vistosos carros, de los que salían para representar en los tablados; aunque las representaciones eran de día, se encendían luces en «reverencia de los misterios que se representaban.» En las representaciones devotas que se hacían en los templos se mezclaban entremeses poco decentes y bailes deshonestos; siendo prohibidos en Madrid, por disposición de Felipe II, en 2 de mayo de 1598.

Las Custodias.—Menciona el señor La Rosa la primera custodia de plata, o Tabernáculo abierto, que fué mandada hacer por el Beato Juan de Rivera, estrenada en 1506, en cuyo día 10 de julio el Cabildo mandó «al mayordomo Pedro Pinelo que venda el Arca de madera en que antiguamente se llevaba el Corpus Christi»; exponiendo el señor Gestoso que el autor fué el orfebre Juan Alemán, que vino procedente de Portugal. Pero no debió agradar al Cabildo, puesto que otros maestros alemanes, Nicolás y Marcos, empezaron a labrar en 1513 otra custodia de estilo gótico concluida en 1520. También ésta fué usada pocos años, puesto que Diego de Vozmediano comenzó en 1528 la pequeña de plata, que todavía sale en la procesión; y en 1587

(1) Páginas 260 y 273 de *El Loaysa de El Celoso Extremeño*, Sevilla, 1901.

(2) Nota de la página 172 del libro *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.

(3) Página 263 de la primera parte de su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804.

lució la magnífica de Juan de Arfe, de arte del Renacimiento y estilo plateresco, la cual reformó desacertadamente Juan de Segura en 1668, quedando como hoy la vemos (1).

La procesión en 1532.—El presbítero don José Alonso Morgado (2) reprodujo un extracto de la Memoria por la cual se regía el Provisor de aquella fecha, consignando el orden numerado de la procesión por acuerdo de los Cabildos Eclesiástico y de la Ciudad. El extracto es el siguiente:

«1. La tarasca y los gigantes.—2. Las cofradías con sus respectivas insignias, en número de cuarenta y una.—3. Las imágenes de san Diego, san Cristóbal, san Roque, santos Crispín y Crispiniano, san Hermenegildo, las santas vírgenes Justa y Rufina, Nuestra señora de los Reyes y su cofradía; la del Sagrario, con su guión, y el Niño Jesús.—4. Las órdenes religiosas: Capuchinos, Mercenarios descalzos, Agustinos descalzos, la Victoria o Mínimos, la Merced, el Carmen, san Agustín, san Francisco y santo Domingo.—5. Las cruces de las parroquias, presididas por la de la santa Iglesia.—6. El señor Juez de la Iglesia con sus ministros.—7. Las danzas. -8. El clero de la Ciudad.—9. El señor Provisor con sus ministros.—10. Los cetreros para la división.—11. Señor diputado de las Reliquias con el Lignum Crucis, que se llevan en andas pequeñas entre capellanes.—12. Veinteneros.—13. Canónigos del Salvador.—14. El Cabildo de la santa Iglesia.—15. El Santísimo Sacramento en la Custodia.—16. El señor Arzobispo y sus familiares.—17. El Tribunal de la Inquisición.—18. La Ciudad y Regimiento.—Y 19. Representaciones de los Autos Sacramentales.»

En la Catedral.—De los datos recogidos por el señor Serrano Ortega se consigna que desde el año 1578 se celebra el día del Corpus en el Trascoro, donde se instalaba la Custodia, «adornándose el lugar con inusitada pompa y magnificencia, revistiendo la portada del Templo y pilares del interior con la tapicería del Apocalipsis que entonces poseía el Cabildo.» A partir de 1592 se anticipaba el toque de alba a las dos y se abría el Templo a las cuatro de la madrugada, para la adoración pública del día del Corpus. Por acuerdo de las Autoridades de 1596, y conforme a anteriores reales disposiciones, al sonar las diez era levantada

(1) Véanse páginas 467 a 472 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

(2) Página 461 de su libro *Prelados sevillanos o Episcopologio*, 1899 a 1904.

la Custodia para salir de procesión, permaneciendo dos horas en las calles hasta las doce, que entraba por la puerta llamada hoy de los Palos.

SIGLO XVII.

LA PROCESIÓN, EL DECORADO DEL TEMPLO Y LAS DANZAS

LA PROCESIÓN Y LAS REPRESENTACIONES EN LOS AÑOS DE 1630

Cuidadosamente, por los años de 1630, el abad Alonso Sánchez Gordillo formó su manuscrito (1). Del relato que hizo del orden de la procesión del Corpus en sus días, vamos a hacer un extracto, usando en los renglones que copiemos de la ortografía actual.

«Van en primer lugar la Tarasca y los Gigantes, para alegrar la gente nueva.—Luégo siguen todas las cofradías de sangre con sus estandartes y guiones y muchas luces y hachas encendidas, y algunas que llaman de luz de santos particulares y de devoción de Sevilla, cada una en su lugar conforme al tiempo de su fundación»: entre las cuales figuran la de san Diego, de los oficiales sastres; la de san Cristóbal, de los guanteros; la de san Roque, de Triana; la de san Crispín y Crispiniano, de los zapateros; la de san Hermenegildo, de los ciudadanos; la de santas Justa y Rufina, de los barberos; la de la Virgen de los Reyes, de los maestros sastres.—Después la cofradía Sacramental de la Catedral, «que ninguna sale igual en ornato y grandeza y número de cofrades.»

A continuación, por orden de antigüedad y cada una con su cruz, sus ciriales e incensarios, «todas las religiones regulares, observantes en copiosísimo número, que pasan de mil personas religiosas»: 40 frailes mercenarios descalzos, 30 capuchinos, 40 agustinos descalzos, 80 mínimos, 150 mercenarios calzados, 150 carmelitas calzados, 150 agustinos calzados, 180 franciscanos calzados y descalzos de san Diego y san Antonio, 180 dominicos.—«Las religiones monacales y los descalzos carmelitas y trinitarios descalzos tienen privilegio para no venir a las procesiones generales

(1) *Religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana.* Perdido el manuscrito original, existe una copia en la Biblioteca Capitular, copia que fué hecha en el siglo XVIII para la librería del canónigo don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra.

porque se presume que hacen vida eremítica y están en los despoblados»; y, no obstante tener en Sevilla sus monasterios enmedio de la Ciudad, «los trinitarios calzados se disculpan por la competencia de lugar que tienen con la orden de santo Domingo, los jesuitas con un privilegio de excepción que les dió el papa Gregorio XIII por razón de las Misiones y Estudios, los clérigos porque son modernos y no están en uso. Y, sin embargo de esto, es grandioso el número de los religiosos, clérigos y legos que a esta procesión asisten, porque a cada uno de los religiosos da la Ciudad una candela de cera blanca, de peso de una libra, que el remanente de ella, que es mucho porque ninguno la enciende, aunque se la dan para ello, se queda para el monasterio, que es de mucho interés.»

Después van las cruces parroquiales, «con velas, algunas de ellas muy costosas», y sus clérigos; y con la cruz de la Catedral va el subdiácono, a quien le llevan una silla.—Siguen los capellanes de iglesias y monasterios con sobrepellices, los sacerdotes curas, los capellanes del Coro y veinteneros, los beneficiados de Cabildo y Universidad, los canónigos de san Salvador.—El Cabildo de la Catedral, medio Racioneros, Racioneros enteros, Canónigos, Dignidades y el Prelado vestido de Pontifical con sus Diáconos y Asistentes. «Las Dignidades, aunque han tenido capas y mitras en la Misa, no las llevan en la procesión, porque dicen que es mucha carga y grande el calor del día», no habiéndose podido conseguir que las lleven aunque el cardenal Guevara lo procuró en 1602.

«En el medio de la procesión van dispuestas las Santas Reliquias que hay en el Sagrario y Tesoro de la Santa Iglesia: van en hombros de clérigos compuestos con dalmáticas de sedas de diversos colores, y ellas en varios ricos y guarniciones de oro y plata.»—1. Una cruz de oro fino, las Marías y Cristo en brazos de la Virgen, llevando la cruz un trozo de Lignum Crucis.—2. Una reliquia de san Cristóbal, mártir.—3. De san Clemente, papa y mártir.—4. De san Pedro, apóstol.—5. Un brazo del apóstol san Bartolomé.—6. La cabeza de santa Ursula, virgen y mártir.—7. Los cuerpos de los mártires hispalenses Servando y hermano.—8. El cuerpo de san Florencio, confesor.—9. Las tablas Alfonsíes, con multitud de reliquias.—10. El cuerpo de san Leandro dentro de un busto de plata.—11. Una

espina de la corona de Cristo.—12. «En una custodia de oro, de una vara en alto, muy bien labrada, va una parte muy buena del Lignum Crucis», a hombros de cuatro sacerdotes con casullas.

Continuaban doce clérigos con cirios blancos, y entre doce presbíteros de la Ciudad y doce veinteneros de la Catedral va la Custodia de plata, pero, como por su grande peso no pueden llevarla a hombros los dichos veinticuatro sacerdotes, «para acudir a esta carga están señalados veinticuatro hombres seglares de buenas fuerzas, escogidos entre los de la Gran Compañía que existe en el Río; que, vestidos con unas ropas de lienzo colorado, van debajo de las andas y a ciertos puestos se mudan.»—Siguen los familiares del Prelado, «el Tribunal y Santo Oficio de la Inquisición, con todos sus ministros y familiares, notarios, comisarios, secretarios e inquisidores que aquel día se hallan en Sevilla», todos con velas blancas. Luégo el Cabildo de la Ciudad, compuesto de maceros, «con sus ropas carmesíes de damasco y gorras de terciopelo del mismo color y mazas de plata doradas», alguaciles, escribanos, jurados, los Veinticuatro, Alcaldes mayores, Alguacil mayor y Asistente, quienes terminan la procesión. «Por ella la van alegrando muchas danzas de diversos bailes, muy bien ataviadas y compuestas con sus músicas»; capilla de cantores y músicos; niños del Coro bailando y cantando letras y chanzonetas laudatorias.

El abad Sánchez Gordillo termina su descripción dirigiendo a Sevilla (1) el ponderativo elogio siguiente: la procesión va por las mejores calles, «aderezadas todas a las mil maravillas y pobladas de todo lo lindo, hermoso y pulido que tiene Sevilla; que se debe creer como cierto que es la más rica Ciudad del Mundo, en cuyo medio está puesta, pues de ella pende el Nuevo y Antiguo. Cierto es que había como hay en ella lo mejor y más aventajado y abundante, y esto no se puede encarecer con otra cosa más fuerte que con decir que quien no lo creyere venga a verlo y saldrá de duda, y no le hará Dios pequeña merced, si por tal la tuviere, si acierta a salir de ella, sino por desgracia suya, pues, fuera de ella, no hay quien habiéndola gozado no suspire por ella.»

(1) En el folio 66 del Manuscrito, que dijimos en la nota de la página 425.

Hasta aquí la descripción del abad Sánchez Gordillo, testigo abonado de tantas curiosidades como hemos expuesto, y que nos sugieren diversas reflexiones y comentarios. Y pocos años después, en 1634, el presbítero y anticuario Rodrigo Caro (1) confirma y amplía lo dicho por el abad respecto de la Ciudad: «con tantas demostraciones del aderezo de las calles, arcos triunfales, representaciones, danzas y música, y finalmente el mayor acompañamiento que se ve en España; en cuya demostración de fiesta gasta Sevilla de sus propios seis mil ducados, sin lo que los vecinos cada uno gasta en aderezar su pertenencia y parte de calle que le toca, con colgaduras, altares y otros adornos, tantos y tan grandes que no se parece otra cosa sino telas, terciopelos, damascos, tafetanes bordados y pinturas, estando todas las calles toldadas de velas, y el suelo cubierto de juncia y flores.»

Por el Ceremonial del maestro Castro Palacios nos enteramos de que, acabada la procesión, salían los dos Cabildos a dos tablados, hechos con sus gradas a los lados de la puerta Principal de la Catedral, y los ministros iban a bancos colocados en el suelo entre ambos tablados, estando colgados los nuevos y alfombrados los asientos, para presenciar las fiestas representativas: primeramente, los carros alegóricos por antigüedad de autores, luégo la loa sacramental, y seguían los autos sacramentales con su entremés y baile, cuyo número dependía del de las compañías de comediantes que hubiera. Estas representaciones, que costeaba la Ciudad, también se hacían por las calles de la carrera de la procesión.

DECORADO Y OFICIOS DE LA OCTAVA EN LOS AÑOS DE 1630

El mismo abad Sánchez Gordillo nos informa de ello, comenzando por decir que «en esta octava se echa el resto» en el adorno de la Capilla Mayor de la Catedral y aderezo de todos los ornamentos litúrgicos. Toda la Capilla alfombrada y llena de flores, y de «rosas naturales que cada día

(1) Capítulo X de la Segunda parte de *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla.*

se traen de los jardines del Alcázar Real»; en el presbiterio blandones grandes de plata con hachas de cera blanca, bancos cubiertos con tapetes, «un órgano pequeño de los mejores que hay en el Reino, que sirve para acompañar las voces que cantan y los bailes»; en las gradas, muchos candeleros y altares pequeños con las Reliquias adornadas con muchas luces y flores; dentro del Templo, altares y púlpitos cubiertos de paños labrados; en el altar mayor, cuajado de luces en candeleros de plata y de oro, un sitial de lama de plata con bordados de oro, y en su centro un sol con el viril de oro puesto sobre un altarito con frontal y paramentos preciosos.

A las seis de la mañana, las campanas de la Torre tocan para comenzar la Oración y la Estación, horas de Prima y Tercia pausadamente en canto grave, comienza luégo la misa solemne, cantando la capilla de cantores y el órgano principal; sermón, hora de Sexta, cantos de motetes y prosas en latín y en castellano, psalmos al órgano; retirado el pueblo, quedan en oración seis sacerdotes.—A las tres de la tarde suenan las campanas de Vísperas, vuelve todo el Cabildo y se dicen las horas de Nona, Vísperas y Completas, y luégo los Maitines del día siguiente; acabados los Maitines, van a la Capilla mayor muchos cléricos y seglares «y toda la música de voces e instrumentos, y por el resto del día hasta las siete horas y tres cuartos de la tarde están celebrando músicas y cantores, bailes y fiestas, en presencia y honra del Santísimo Sacramento»; un cuarto de hora antes que oscurezca, las campanas de la Torre y todas las demás de la Ciudad repican como término de los oficios del día.—La Octava termina con procesión al Sagrario.

NUEVOS APARATO Y DECORADO DESDE 1694

El día del Corpus del año 1694 fueron presentados, con riqueza completa y espléndida, el aparato y los ornamentos que decoran el Trascoro para la Misa y demás Oficios del día de la fiesta, y el Altar Mayor, para las Octavas del Corpus y de la Concepción y el Triduo de Carnestolendas.—Como quiera que esta ornamentación, más agregados que se hicieron en épocas siguientes, es la misma que se ostenta en nuestros días, dejaremos su particular descripción para cuando tratemos del siglo XX, consignando los corres-

pondientes años de construcción y formación de los objetos que constituyen el aparato y el decorado dichos.

CÉLEBRE OPOSICIÓN DE CRITERIOS ACERCA DE LAS DANZAS, DESDE 1690 A 1699

Sabemos que, por lo menos, desde el siglo XV inclusive, la Ciudad o el Ayuntamiento organizaba y costeaba las Danzas que iban repartidas por la procesión, yendo unidos hombres y mujeres, y después entraban en la Catedral, y allí dentro también danzaban; y que en el siglo XVI causaron disposiciones y arreglos que tomaban las autoridades para refrenar abusos y hasta escándalos. Ya en el XVII las danzas motivaron graves situaciones y dieron mucho que hacer a las opiniones divididas, según concretaremos a continuación, copiando antes lo que acerca de trajes en ellas reunió el cronista Velázquez y Sánchez, en artículo citado por el señor La Rosa, refiriéndose a la procesión de 1613: «los comediantes de los autos vestían trajes de terciopelo, damasco y raso, con pasamanería falsa de oro y plata; los individuos que actuaron en las danzas se presentaron con trajes de tafetán nuevo, color de tierra, medias calzas de colores o medias acuchilladas y zapatos blancos, las gitanas envueltas en amplios mantos con adornos de argentería y los gitanos con seis docenas de cascabeles gordos, cada uno, prendidos en las piernas; los de la danza de espadas iban en trajes blancos, calzones y bonetes encarnados, plumas, bandas de tafetán carmesí y pasamanería dorada en los cabos.»

Nos instruyen las descripciones que hizo el abad Sánchez Gordillo hacia 1630, de que en los días de la Octava del Corpus, acabadas las Completas y los Maitines del día siguiente, iban a la Capilla Mayor clérigos, seglares, músicos y cantores, celebrando las Danzas sus bailes «en presencia y honra del Santísimo Sacramento;» así como también nos dice el Ceremonial escrito en 1671 por el maestro Castro Palacios, que en el último día de la Octava, después de rezadas las Completas, entraban en el Coro las Danzas que fueron en la procesión y cada una bailaba después de los Seises, llevando los hombres sombreros blancos y plumas y las mujeres con carátulas. Las Danzas, con sus cuadros representativos, se ejecutaban también en las fiestas de

santas Justa y Rufina, san Fernando, la Concepción y otras; y fueron suspendidas, y los autos sacramentales, cuando en 1679 los religiosos lograron cerrar las casas de comedias.

Reanudadas pocos años después, llegó la última década del siglo XVII, en la cual fué célebre la oposición de criterios acerca de las Danzas, pues se mantuvo la lucha entre el Arzobispo Palafox y el Asistente de acuerdo, y los Cabildos Eclesiástico y Secular unidos contra el parecer de aquéllos: los hechos y sus incidentes fueron muy señalados y la cuestión duró nueve años sin acomodarse a una resolución. Es interesante y debemos resumirla.

En febrero de 1690 un Veinticuatro propuso al Ayuntamiento que fuesen suprimidas las Danzas por irrespetuosas y que los gastos que originaban fuesen destinados a dotes para doncellas huérfanas y pobres: el Cabildo no accedió, y de la consulta de sus Diputados con el Asistente se dispuso que fuesen separados los coros de mujeres y de hombres y que éstos llevasen guirnaldas de flores contrahechas en vez de sombreros. La víspera del Corpus en la noche, habiendo tenido reservado su empeño, el Arzobispo consiguió que el Asistente dictase un auto disponiendo que las Danzas no fuesen repartidas por la procesión, sino delante con la Tarasca y los Gigantes, y que no entrasen en la Catedral.—De todo lo ocurrido después existen varios papeles escritos, que vió y registró el señor Serrano y Ortega (1). Nosotros extractaremos y ordenaremos el papel que dice: «Confusión general de Sevilla en el día del Corpus, de 25 de mayo de 1690. Puntual y verdadera relación del caso memorable», que reprodujo don Joaquín Guichot en su *Historia de Sevilla* (2).

Amanecido el día del Corpus y enterado el Ayuntamiento del auto dictado por el Asistente, sintióse lastimado porque sin acuerdo suyo se modificaban sus costumbres, pero no consiguió que el Asistente desistiese de lo dictado; entonces decidió ir en apelación a la Real Audiencia porque ya estaba la procesión para salir y se temía grande escándalo en el pueblo. En tanto el Regente de la Audiencia, con grande eficacia, reunía Sala, el Cabildo Eclesiástico, que

(1) *Bibliografía de la Catedral de Sevilla*, 1901.

(2) Páginas 476 a 486 del tomo de *Papeles y memorias antiguas del siglo XVII*, tomo VII de la *Historia de Sevilla*, 1889.

había enviado Diputación al Ayuntamiento para saber lo que ocurría, accedió a no dejar salir a nadie de procesión hasta que el Ayuntamiento obtuviese respuesta de la Audiencia; más, el Tribunal de la Inquisición, que había llegado a las ocho a la Catedral, también se puso de parte de los dos Cabildos. Formada Sala en la Audiencia, pidió los autos al Asistente, y ante la negativa de éste le conminó con destierro y embargo de bienes; el Asistente, temeroso de la ejecución, entregó los autos. Mientras la Audiencia deliberaba y cerca de las nueve de la mañana el Arzobispo mandó notificar al Cabildo Eclesiástico que saliese la procesión dentro de un cuarto de hora, pero, como el Cabildo se había encerrado en la Sala Capitular hasta que tuviese razón del Ayuntamiento, el Notario Eclesiástico se halló con la puerta cerrada, «y no pudiendo entrar en el Cabildo lo hizo saber a un portero.» Además, religiosos y hermandades esperando comentaban cuanto estaba sucediendo; y el pueblo se entregaba ya a impaciencia, ya a cólera. La Audiencia revocó el auto del Asistente; fué notificada la resolución al Ayuntamiento; éste envió diputación al Cabildo Eclesiástico y Tribunal de la Inquisición, diciéndoles que se preparaba para ir a la Catedral con las Danzas como de uso y costumbre.

Después de las doce del día comenzó a salir la procesión; llegó el Asistente para ocupar su puesto, siendo recibido por el pueblo con manifestaciones de desagrado; al mismo tiempo se presentó la Justicia del Arzobispo, prohibiendo que la procesión saliese por ser ya tarde y notificando censuras y penas pecuniarias a todos los concurrentes que iban ya formados hasta la plaza de san Francisco. Los diputados de la procesión procuraron detener a las religiones que aún no habían salido, los beneficiados que estaban revestidos para conducir la Custodia, se desnudaron, las cruces parroquiales se marcharon, el clero, atemorizado en parte, se marchó del Templo, sacristanes y varias cofradías huyeron, el pueblo quiso la procesión y en revuelo clamó amparo al Tribunal de la Inquisición. Por otra parte, se iba haciendo saber a cuantos quedaban la resolución de la Audiencia, y se consiguió por sus partidarios que prosiguiese la procesión con las hermandades y religiones que habían quedado, con las Reliquias, el Deán y el Cabildo Eclesiástico, Tribunal de la Inquisición, Cabildo de la Ciudad y Asis-

tente, «y las danzas discurriendo en la forma que siempre por toda la procesión.» Esta volvió al Templo después de las cuatro de la tarde, «con los mayores aplausos y regocijo del pueblo que hasta ahora se ha visto.»

Pasado el día, continuó la oposición de criterios y siguieron las desavenencias, publicándose escritos de una y otra parte y diatribas contra el señor Palafox y sus ministros. El señor La Rosa (1) refiere con extensión y curiosos datos las cuestiones suscitadas, las discusiones sostenidas, y la relación de los papeles impresos que circularon con tales motivos. La contienda, con muchos incidentes de tramitación, duró varios años, hasta la Real Cédula de 12 de mayo de 1699: la curiosa cédula (2) resolvió que las Danzas se compusieran solamente de hombres, con el rostro descubierto y guirnalda en vez de sombrero, que les fuese permitida la entrada en la Catedral para danzar, después del rezo y horas canónicas, en el ámbito del Templo, exceptuando presbiterio, crucero y coro.

SIGLO XVIII.

EXORNO, PROCESIÓN, DANZAS Y CUSTODIA DE ORO.

DATOS DE EXORNO

Completando el decorado que se hizo en 1694 en la Catedral, en el año 1726 fueron estrenadas otras colgaduras de terciopelo carmesí con galones y flecos de oro, semejantes a las anteriores, para revestir los pilares del crucero y del altar mayor.

Hallándose en Sevilla Felipe V y su Corte, el rey deseó que la procesión del Corpus del año 1732 llevase la misma carrera que en el año anterior. Con tal motivo, la Ciudad encomendó el adorno de algunos lugares a los gremios de artesanos, que hicieron primorosas obras: el arquillo de san Miguel lo vistió el gremio de pasamaneros y botoneros, el arquillo de la Casa de la Moneda estuvo a cargo de los albañiles y los carpinteros, el arquillo de la calle san Gregorio fué adornado por los sederos y torcedores, el arquillo

(1) Capítulos VIII y IX del libro *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.

(2) Copiada en las páginas 305 y 306 del tomo II de la *Historia del Ayuntamiento de Sevilla*, por don Joaquín Guichot y Parody, 1897.

de la Montería correspondió a los maestros sastres; el colegio de los plateros elevó muy ornamentado arco a la salida de la calle san Gregorio, frente al balcón donde verían los reyes la procesión.—(Todos los referidos arquillos, que entre casas daban paso y comunicaban calles entre sí, fueron demolidos en el siglo XIX).

UNA VISTA DE LA PROCESIÓN EN 1738

Hállase en el Archivo Municipal una lámina grabada en madera, de 50 centímetros de ancho por 35 de altura, que tiene rota la esquina alta de la izquierda del lector, y representa el final de la procesión en el año 1738, pasando de salida por la antigua plaza de san Francisco, delante del Ayuntamiento. Mirando, pues, de derecha a izquierda, el dibujante representó capellanes, curas y beneficiados con sobrepellices; el busto de plata de san Leandro llevado por cuatro sacerdotes con dalmáticas; otros tantos con casullas conducen la Custodia de oro y la Cruz de oro con reliquias; siguen presbíteros y veinteneros, entre cuyas dos filas van músicos y se ven dos de los seises cantores en figuras pequeñitas; el Cabildo Catedral con la Custodia de plata de Arfe; familiares del Arzobispo y la Cruz patriarcal; Dignidades y el Prelado, cuyos familiares le llevan recogida la cola de la capa y en alto la sombrilla.

Notaremos que la mayoría de las mujeres y las niñas llevan la toca desde la cabeza a la cintura y bajo los brazos, y la mayoría de los hombres tienen capa.—En ángulo inferior de la lámina se ve representada la fuente que hubo en la plaza, la cual tiene de remate el mercurio guerrero de bronce, que modeló Pesquera y que fué sustituido por un pato también de bronce: hoy el pato se halla en la fuente trasladada al extremo norte de la Alameda de Hércules, y el mercurio está en una fuente de las Delicias de Arjona (1).

El grabado que reproducimos en la página siguiente, para ver las diferencias con la construcción actual del Ayuntamiento, puede compararse con el texto de la página 133 y el grabado de la página 135 del tomo I de *El Cicerone:* por curiosidad, fije el lector su atención en la parte alta derecha

(1) Véanse las páginas 149 y 454 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

PROCESIÓN DEL CORPUS EN 1738.

de esta lámina de 1738, en la que sobresalen el campanario y la cúpula de la iglesia del convento de san Francisco, sobre cuyo solar de monasterio y su huerta fué comenzada en 1852 la actual plaza de san Fernando o Nueva.

LA PROCESIÓN EN EL AÑO 1758

En la Biblioteca Capitular y Colombina existe un volumen en cuarto, que contiene una colección de un periódico semanal (1), constando cada número de dos hojas y con muchas curiosas noticias de costumbres, comprendiendo el volumen desde el 14 de abril de 1758 a 24 de julio de 1761. Inserta una interesante descripción de la procesión del Corpus, que vamos a extractar con la ortografía actual.

«Estando todas las calles y plazas regadas y cubiertas de juncias con otras yerbas odoríferas, las paredes, ventanas y balcones adornados de ricas y primorosas colgaduras, tapicerías, damascos, terciopelos y rasos exquisitos», sale la procesión por la puerta de san Miguel y entra por la de los Palos.

Principia la figura «llamada vulgarmente la Tarasca, y otras diversas que le acompañan, representación de los vicios que huyen del Sacramento, que sale triunfante.»—Detrás la danza de los Gigantes, «y con ellos va un ministro de Justicia Real para contener y apartar la mucha gente que los sigue.»—Continúan las cofradías con sus estandartes y los hermanos con velas: la hermandad de santas Justa y Rufina con las imágenes; los oficiales sastres con san Diego de Alcalá en parihuelas; los maestros sastres de san Mateo con su Virgen de los Reyes y su estandarte; la Sacramental del Sagrario, «con su guión de costosa tela de plata bordado de cartulina de oro», los hermanos con velas de cera roja, un niño Jesús en rico tabernáculo de plata sobre parihuelas, y en éstas «muchos juguetes de filigrana, ramos, pebeteros, candeleros con muchas velas», acompañan cuatro capellanes con pluviales y dos acólitos con incensarios y vestiduras de subdiáconos.—Siguen las religiones, cada una con su cruz, ciriales, dos acólitos con incensarios, y los religiosos con velas encendidas; las religiones son nueve, el número total de religiosos es de 1.419: (Capuchinos, 70.—Mercenarios descalzos, 60.—Agustinos descalzos, 63 —Mínimos franciscanos, 77.—Mercenarios calzados, 112.—Carmelitas calzados, 129.—Agustinos calzados, 122 —Franciscanos observantes con Recoletos, Antoninos y Descalzos de san Diego, 443.—Dominicos, 343).

(1) *Hebdomadario útil sevillano:* En los números 9 y 10, de 19 y 23 de mayo de 1758.

Las cruces parroquiales presididas por la Patriarcal de la Metropolitana, con dos acólitos de ciriales y un canónigo revestido de subdiácono, asistido de dos sacristanes presbíteros y dos colegiales con el taburete, y cuatro capellanes del Coro revestidos de subdiáconos y con incensarios.—El Juzgado Eclesiástico, clero, provisor con todos los ministros de su Tribunal.—«Seis cuadrillas de danzas, que costea y viste de nuevo todos los años el Cabildo Secular de esta Ciudad, las que van repartidas en el centro de Clerecía.»—A continuación los sacerdotes celadores de la Catedral; cuatro sacristanes mayores de las cuatro capillas que son parroquias dependientes de la Catedral; el Colector de la Capilla de los Cálices, el Diputado de las Reliquias; las Reliquias en parihuelas conducidas por eclesiásticos, revestidos de subdiáconos y de presbíteros.

Las Reliquias están enumeradas de la manera siguiente: «1. Una cruz del primer oro que vino de las Indias, con diferentes Reliquias.—2. Una muela de san Cristóbal.—3. Un cáliz de san Clemente papa y mártir, de piedra ágata, y a un lado parte de la cabeza de san Laureano, arzobispo de Sevilla, y al otro lado huesos de san Inocencio.—4. Un arca de nácar, y dentro de ella Reliquias de diversos santos.—5. Uno de los brazos de san Bartolomé Apóstol.—6. Reliquia de san Pedro Apóstol, y a sus lados una de san Lorenzo mártir, y otra de san Blas obispo y mártir.—7. Cabeza de santa Ursula virgen y mártir.—8. Una urna de plata y cristales con los huesos del cuerpo de san Florencio confesor de Sevilla.—9. Otra urna de plata y cristales con los huesos de san Servando y hermano mártires.—10. Las Tablas Alfonsinas, llamadas así porque las dió a esta Patriarcal el señor rey don Alfonso el Sabio, en que se contienen muchas y singulares Reliquias.—11. El busto y cabeza de plata de san Leandro arzobispo de Sevilla, con reliquias suyas dentro, que lo llevan cuatro eclesiásticos con capas pluviales.—12. Una Espina o Escambrón (1) de la Corona de Nuestro Señor Jesucristo, que la llevan otros cuatro sacerdotes revestidos.—13. El santo Lignum Crucis, que es el mismo que traía al pecho el emperador Constantino, y le llevan asimismo cuatro sacerdotes revestidos.»—(Por esta relación se deduce que las llamadas Reliquias de la Catedral

(1) *Diccionario de la Lengua Castellana.* Masculino anticuado: *Cambrón o Espina santa.*

sevillana, que fueron pocas en los siglos XV y XVI, aumentan y se detallan en los siglos XVII y XVIII).

Siguen los capellanes del Coro y los beneficiados de la Veintena de la Catedral; luégo los beneficiados propios de las parroquiales; dos canónigos de la colegial del Salvador; el Cabildo Eclesiástico con su Deán, repartido en dos coros, y en el centro doce colegiales con cirios de a quince libras cada uno.—Capilla de música cantando Villancicos.--La cruz del Prelado y los segundarios.—La Custodia rodeada de doce sacerdotes beneficiados, que «van como llevándola en sus hombros, los que a trechos remudan con otros doce veinteneros, que van delante igualmente revestidos.»—Siguen tres ministros que llevan el Báculo, Palmatoria y Libro del Pontifical; el Maestro de Ceremonias, el Dignidad presbítero asistente y el canónigo Diácono; el Prelado vestido de pontifical en medio de dos Diáconos canónigos; a continuación dos ministros, «el uno lleva la mitra preciosa, y el otro la mitra simple»; un capellán que lleva la sombrilla, cuatro pajes que conducen la silla, dos pajes de salvilla que en una llevan la tercera mitra y en la otra el pañizuelo.—Siguen los capellanes del Prelado con sobrepellices, el Caudatario que lleva el ciriete de la Dignidad, acompañado de dos capellanes con manteo y bonete.—Luégo el Tribunal de la Fe, con todos sus ministros.—Y el Cabildo Secular con el Asistente de la Ciudad.

LA PROCESIÓN EN 1789

El escritor Fermín Arana de Varflora, anagrama del guardián del convento de san Francisco de Sevilla, Fr. Fernando de Valderrama, en su *Compendio histórico* (1), dice que se hacían procesiones de la festividad del Corpus en los conventos de san Pablo, san Agustín, la Merced, Madre de Dios, y santa Inés; y que para la de la Catedral, donde se colocaba solemne aparato, era dispuesta «toda la estación entoldada, y los balcones, ventanas y paredes desde lo más alto cubiertas de colgaduras de damascos, terciopelos y otras ricas telas. En la Ciudad se coloca desde la galería alta hasta el suelo una bella perspectiva, que hace un vistoso objeto con el resto de adorno de todo el edificio.»

(1) Páginas 111 y 113 de la Segunda Parte del *Compendio histórico-descriptivo de Sevilla,* de la edición ampliada en 1789; la primera edición fué del año 1766.

La descripción de Arana de Varflora, del orden de la procesión, es la siguiente, que copiamos.

«Van delante cuatro batidores de Caballería, luégo las Cofradías de esta Ciudad por sus antigüedades, distinguidas por sus Estandartes. Después la Hermandad de las santas Vírgenes Justa y Rufina con sus hermosas Imágenes. Sigue la Hermandad de los Oficiales de Sastre con la Imagen de nuestra Señora de los Reyes, la cual, y el Estandarte que llevan, es dádiva del Santo Rey. Síguese la Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Patriarcal, que lleva el agraciado simulacro de Jesús Niño de que ya se ha hablado; acompañan la Santa Imagen cuatro Capellanes con capas pluviales, y dos Turiferarios con dalmáticas.»

«Luégo siguen las Comunidades Religiosas con muy ricas Cruces, preciosas mangas, ciriales, y turiferarios, por el siguiente orden: Capuchinos, Mercenarios Descalzos, Agustinos Descalzos, Mínimos, Mercenarios Calzados, Carmelitas Calzados, Agustinos Calzados, Franciscanos Observantes, Descalzos y Recoletos, y los Dominicanos. Inmediatas van las Cruces parroquiales presididas por la de la Patriarcal, y junto a ella el Canónigo Subdiácono asistido de los Sacristanes mayores, y dos Colegiales de san Miguel que llevan el taburete, cuatro Turiferarios con vestiduras Subdiaconales. El Juez de la Iglesia con todos sus Ministros. La Clerecía de las Parroquias de la Ciudad con velas de a media libra que les da el Cabildo Eclesiástico, así como a las Comunidades las da del mismo calibre la Ciudad. Preside al Clero el Provisor, acompañado de todos los Ministros de su Tribunal. Luégo dos Zeladores, y los cuatro Sacristanes mayores de las Iglesias anexas de la Catedral y el Colector de la Capilla de los Cálices, que acompañan al Prebendado Diputado de las Reliquias.»

«Vienen después éstas en parihuelas, que llevan Eclesiásticos revestidos unos de Dalmáticas, otros de Pluviales y otros de Casullas. Son las siguientes: Una cruz del primer oro que vino de Indias, en que están engastadas varias reliquias. Una muela de san Cristóbal. Un cáliz de piedra ágata de san Clemente Papa, y a los lados parte de la cabeza de san Laureano Arzobispo de Sevilla, y huesos de uno de los Santos Inocentes. Un arca de nácar, y en ella diferentes reliquias. Un brazo de san Bartolomé Apóstol. Reliquia del Apóstol san Pedro y a los lados una de san Lorenzo y otra

de san Blas. Una cabeza de una de las compañeras de santa Ursula. Una urna de plata y cristales con los huesos de san Servando, y Germano. Otra urna igual con el cuerpo de san Florencio Confesor. Las tablas Alfonsinas en que se contienen 300 Reliquias. El Busto de plata de san Leandro con reliquias suyas dentro. Llévanlo cuatro Sacerdotes con capas pluviales. Una Espina de la Corona de nuestro Salvador, que la llevan cuatro Sacerdotes con vestiduras presbiterales. Una Custodia de plata de dos cuerpos en que va el Lignum Crucis, y la llevan cuatro Sacerdotes revestidos del mismo modo.»

«Síguense los Capellanes de Coro de esta santa Iglesia. Después los Beneficiados de la Veintena, la Universidad de los Beneficiados de esta Ciudad, dos Canónigos de la Colegial, el Ilmo. Cabildo, y en su centro la Capilla de música, y la danza de los Niños Seyses. En lugar debido los Ciriales que llaman Segundarios, la Cruz del Arzobispo, doce Colegiales de san Miguel con otros tantos gruesos cirios e inmediatamente la Custodia con su Divina Majestad, a los lados doce Sacerdotes Beneficiados revestidos con ornamentos Sacerdotales, que se remudan con otros tantos de la Veintena; luégo el platero de la Iglesia por si ocurriese algo que componer en la Custodia, siguen las Dignidades, el Preste y Diácono, después el Prelado enmedio de las Dignidades. Todo el Cabildo lleva velas de a dos libras. Siguen los Capellanes, y Familiares del señor Arzobispo con la sombrilla, salvilla, y silla, y el Caudatario, que lleva recogida la falda. Va luégo el Santo Tribunal de la Inquisición con todos sus Ministros, Familiares y Secretarios, y presidiendo los señores Inquisidores. Síguese la música de la Ciudad con vistosos uniformes de grana y guarniciones de plata, el Nobilísimo Senado, a quien preside el Caballero Asistente. Ultimamente hace escolta la tropa de Caballería, que está en esta Ciudad, y alguna de Infantería.»

El aparato que se monta en la Catedral, lo describe Arana de Varflora de la manera siguiente: «Se cerca con rejas todo el Trascoro, en el frontís se coloca un Altar de plata y ante la puerta grande se pone un vistoso cancel de talla dorada, y los cuadros forrados en terciopelo carmesí, lo exterior de la puerta en el semicírculo que hace a las

gradas se pone colgadura de terciopelo carmesí, que lo cubre todo, y en lo superior otra en que están bordadas de oro las armas del Ilmo. Cabildo. En el centro del Trascoro se pone la gran Custodia de que ya se ha hablado, cuya parihuela visten faldones bordados de calado e imaginería de más gusto, y tal vez de más costo, que las hojas de plata con que pudiera vestirse, y que servían de más admiración a los que no extienden ésta más que a la materia, sin comprender los primores del arte. A los lados se acomodan bancos de hermosa talla dorada, forrados en terciopelo carmesí, y con escudos bordados de oro, en que se ven las armas de esta santa Iglesia; éstos sirven para los señores Capitulares de ambos Cabildos; y para los Ministros inferiores de uno y otro bancos sin espaldar forrados de damasco; previniendo para los señores Inquisidores sillas de la misma talla, y forros de terciopelo. El de la nave de enmedio está con la colgadura ya dicha.»

TERMINAN LOS GIGANTES Y LAS DANZAS

El reputado escritor y célebre analista sevillano don Justino Matute y Gaviria (1) también se refiere, al tratar del año 1780 en sus *Anales*, a la máquina grande y ridícula llamada Tarasca, a las figuras de Gigantes conducidos por hombres ocultos bajo las faldas de los muñecos, y a los Cabezudos de figuras enanas, que hacían reír a las gentes y producían el alborozo y la gritería de los muchachos. Pero la prohibición de Carlos III, en 10 de abril de 1782, respecto a gigantones, gitanillos y tarasca en Madrid, debió haberse aplicado en Sevilla, pues en la procesión de 1789, descrita por Arana de Varflora, no los incluye, como hemos visto.

Por modo contrario, leemos que se verificó en Sevilla la procesión del año 1790, con asistencia de simulacros y danzas, ocasionándose nuevos abusos cometidos que promovieron nuevas quejas al rey Carlos IV, y éste dictó Real Cédula en 21 de julio (2), que decía: «Habiendo llegado a

(1) *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*, escritos en 1822, impresos por el Duque de T'Serclaes-Tilly, en tres volúmenes, en 1887: volumen III.

(2) Reproducida en las páginas 402 y 403 del volumen de documentos y memorias antiguas del siglo XVIII, de la *Historia de Sevilla*, por don Joaquín Guichot y Parody, 1892.

mi Real noticia algunas notables irreverencias que, en la Fiesta del Santísimo Corpus Christi de este año, se han cometido con ocasión de los Gigantones y Danzas», y teniendo en cuenta que tal «concurrencia causaba no pocas indecencias, por lo cual no se usaban en Roma ni en muchos de los principales pueblos de España, pues sólo servían para aumentar el desorden», mandaba que cesasen en todo el Reino, como así se verificó. «En su consecuencia —dice Matute, aunque equivocando el año,—las monjas de santa Clara, que también los tenían para sus festividades, los deshicieron.»

LA CUSTODIA DE ORO

En la primera mitad del siglo XVII había una custodia de oro, de una vara de altura y muy bien labrada, según la relación que por los años de 1630 hizo el abad Sánchez Gordillo. Al parecer, bien porque esta custodia se deteriorase, o bien porque quisiese el Cabildo otra distinta, se determinó comenzar en 1752 una nueva, encomendada al platero Juan de Zuluaga; pero, lo que hizo de ella fué poco acertado y la construcción continuó lentamente. Al cabo de muchos años la enmendó y la terminó Mateo Medina, con arreglo al modelo que trazó el arquitecto madrileño Miguel Fernández. Concluida la Custodia, salió por vez primera en la procesión del Corpus de 1791, ante la intensa expectación del pueblo, por los muchos años que se había hecho esperar su aparición; pero así como la alhaja no hubo agradado a los capitulares ni a los artistas que la conocieron, tampoco agradó al pueblo sevillano, y no volvió a salir.— A esta obra se refieren las noticias algo confusas que dió en su libro el señor Gascón de Gotor (1).

Con motivo de la guerra con Portugal, la Real Hacienda pidió donativos o empréstitos a los Cabildos Catedrales: el de Sevilla ofreció diez millones de reales, con interés de tres por ciento anual hasta su reintegro, y para poder reunir aquella cantidad determinó vender fincas y alhajas, entre ellas la Custodia de oro, que fué vendida en 1798 en

(1) Página 138 de *El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916.

1.203,413 reales de vellón, y fundida en la Casa de la Moneda (1).

SIGLO XIX.—SOSTIÉNESE LA TRADICIÓN

LA PROCESIÓN EN 1850

Del orden de la procesión nos habla el licenciado don Mariano de la Cuesta y Paulín en su librito. Copiamos lo que dice (2).

«A las nueve principia a salir la procesión; interin se verifica, llega el Ayuntamiento, ocupa los bancos que están prevenidos, oye una misa rezada, y después los Seises, que han estado danzando ante la Custodia, repiten el baile delante de esta Corporación: al dar las diez se mueve la Custodia, rompiendo la Torre en un majestuoso repique.»

«Da principio por los niños del Hospicio, que llevan la Cruz vestida de flores del tiempo con extraordinario primor.—Siguen las hermandades de las parroquias, presididas por la del Sagrario, que conduce en andas a las santas mártires Justa y Rufina y al Niño Jesús ricamente adornado. —Después las veinticuatro cruces de las parroquias, con la de la Matriz, a quien acompaña el canónigo que ha oficiado en la misa de subdiácono vestido de dalmática, dos acólitos con ciriales, dos sacristanes y el maestro de sagradas ceremonias.—Continúa el clero parroquial, el Juzgado de la Iglesia y Provisorato, los alumnos del Seminario Conciliar, los capellanes de coro y veinteneros; entre éstos van tres andas, una con el busto y reliquia de san Leandro, otra con la santa Espina en la Custodia chica, y la otra con el santo Lignum Crucis.—Sigue la capilla de música y los seises vestidos a la española antigua, con vaquero y sombrerillo encarnado adornado de plumas blancas, calzón y medias de seda blanca, faja y banda a la cintura y hombro del mismo color.»

«Luégo doce acólitos de sobrepelliz con hachas de cera

(1) Página 109 del tomo III de los *Anales de Sevilla*, por don Justino Matute, impresión de 1887; y página 451 del tomo IV de la *Historia de Sevilla*, por don Joaquín Guichot, 1882.

(2) *Descripción del templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran*, 1850.

de cuatro pabilos, otros con incensarios y vestidos de dalmáticas, entre ellos un capellán con el incensario de oro que sólo sirve en las grandes festividades.—El Cabildo Eclesiástico lleva en su centro la suntuosa Custodia con la sagrada Hostia, va en andas cubiertas de ricos paños bordados, rodeada de varios capellanes y los beneficiados de las parroquias con casullas; concluye el Cabildo con el Preste y Diácono de capa y dalmática, presidido por el Prelado.—Detrás del Cabildo sigue el Ayuntamiento con su música, alguaciles, maceros y dependientes, bajo la presidencia del Gobernador de la Provincia.—Finalizando todo con un lucido piquete de la tropa que está de guarnición y su correspondiente banda de música marcial.»

«Al pasar la procesión por la plaza de la Constitución bailan los Seises delante del balcón donde están formados el Regente y magistrados de la Audiencia; se repite el baile en la plaza del Salvador, ante el Cabildo de la Colegiata, que está en su puerta con la imagen de Nuestra Señora de las Aguas.»—«A las doce entra la Custodia en la Catedral.»

CUADRO DE LA PROCESIÓN EN 1857

En el Museo de Arte Moderno de Madrid existe un cuadro, de 242 centímetros de ancho por 152 de altura, pintado en 1857 por el artista y académico sevillano don Manuel Cabral Bejarano, que representa la procesión saliendo por la puerta del Nacimiento de la Catedral y dirigiéndose hacia el Ayuntamiento por la antigua calle Génova; cuadro hecho con mucho cariño y realidad de formación, de trajes y costumbres, y representación de edificios.

A la izquierda del lector se ve el piquete de coraceros a caballo, que ha de escoltar la procesión, formado delante de la puerta del Colegio de san Miguel, edificio dependencia de la Catedral; el público contenido en la acera por la alineación de tropa; y los balcones de las casas con colgaduras. A la derecha, presentando armas, el piquete de marinos a pie, que irán detrás de las presidencias de la procesión; saliendo de la puerta los Duques de Montpensier con su hija la infantita mayor y el cortejo real, detrás de la Custodia, rodeada de clero correspondiente y precedida del

Cuadro de la procesión del Corpus en 1857.

grupo de seises; siguiendo la procesión, bajo el entoldado de las calles, por la puerta Principal revestida de sus terciopelos galoneados, la adjunta fachada del Sagrario, las esquinas llamadas vulgarmente «la punta del diamante», que forman también con las calles transversales de Gradas a la derecha y de la Mar a la izquierda (hoy Moret y García de Vinuesa), y entrada por la antigua calle Génova (1).

SIGLO XX.—LA CARRERA, LA PROCESIÓN, EL APARATO DEL TRASCORO

LA CARRERA EN LA VÍSPERA Y EN EL DÍA

Refiriéndonos a la tercera decena del siglo, observada anualmente por nosotros, podemos consignar que en la noche de la víspera de la fiesta eran iluminados y colgados los balcones de las casas, principalmente en las calles más concurridas de Génova, o Cánovas del Castillo, Sierpes y Francos, con las plazas de san Fernando y la Campana. La fachada del Ayuntamiento, por la plaza de san Francisco, se colgaba con paños de terciopelo carmesí galoneados de oro y con tapices pintados; en el centro, con muchos candeleros y luces, el altar de plata del siglo XVIII, con los relieves policromados de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, y los bustos de los santos obispos Leandro e Isidoro, que mandó hacer la Casa Profesa de la Compañía de Jesús y que fué concedido en 1769 a la parroquia del Salvador, donde se guarda; el zócalo de la fachada del Ayuntamiento con gradería de macetas floridas, y delante astas con banderas y escudos, guirnaldas de boj y arcos compuestos.

En la mañana del día, casi toda la carrera de la procesión está entoldada, los balcones lucen ricas colgaduras de damasco y costosos bordados de sedas y de oro, y en algunos sitios se aderezan arcos de follaje; de trecho en trecho se elevan astas con banderas y gallardetes de colores, que van orillando las aceras, en las cuales las filas de sillas ordenadas se llenan de público ciudadano y forastero; delan-

(1) *Nota curiosa.*—El artista de 1857 ha coincidido con el de 1738 en una genialidad, común a los dos: Cabral Bejarano dibujó un perro entre los espectadores, ángulo de la izquierda del observador; el grabador antiguo dibujó otro perro, ángulo de la derecha, (véase el grabado de la página 435).

te de los espectadores forman dos hileras paralelas las tropas de la guarnición, que luégo desfilan ordenadas ante la autoridad militar; las entrefilas de las calles cubiertas de juncia, de romero y de arrayán aromáticos. Las gentes lucen sus mejores galas, y muchas llevan ramos de flores para arrojarlos al paso de la Custodia y del Arzobispo.

La plaza de san Francisco reúne la escogida asistencia. En el palco presidencial del Ayuntamiento las autoridades invitadas y las personas reales que hubiera en la población; las tribunas y los palcos adosados al edificio llenos de familias distinguidas; en tribuna especial, frente a la Audiencia, las familias y los amigos de los magistrados; cuajada la plaza de filas de sillas, en las que se acomoda la mayoría de la sociedad sevillana.

LA PROCESIÓN EN LOS AÑOS DE 1920 A 1930

Haciendo un resumen de los aumentos que en los años de la decena se han verificado, podemos fijar como orden general para todos ellos, en la procesión, el siguiente, que empieza a ser dispuesto con tiempo suficiente para que comience a salir la comitiva de la Catedral a las nueve de la mañana.

Abre paso por la carrera una sección de la *Guardia* Civil de Caballería, y a veces de la Municipal.

Seguidamente los *Acogidos* en los establecimientos de Beneficencia: Hospicio Provincial, con su cruz de plata y su banda de música. Asilo Municipal de san Fernando, con su cruz de flores naturales y el paso o andas con la imagen de san Rafael. Andas o paso de la Virgen Milagrosa, perteneciente al Asilo del Niño Jesús de Praga.

Continúan los *Colegios* de enseñanza: los de san Estanislao y de san Luis Gonzaga, de los Jesuitas; el de san José de Calasanz, de los Escolapios; el de don Bosco, de los Salesianos de Sevilla, y los de Utrera.

Numerosa concurrencia de representaciones de Hermandades de Penitencia o *Cofradías* y *Sacramentales*, con hermanos, estandartes o simpecados, y pasos de imágenes o andas: de la Virgen de la Victoria o de las Cigarreras; de la Virgen de la Luz, de san Esteban, con su imagen en paso y banda de cornetas y tambores; de la Quinta Angustia, Calvario y Monserrat, parroquia de la Magdalena, con pa-

sos de la Sagrada Familia y de la Magdalena, y su Custodia de plata. –Hermandades del Carmen y Sacramental, de la parroquia de san Gil, con el paso de san José; de la Esperanza, de la parroquia de san Martín, con el paso de la Virgen; Cofradía de los Panaderos y su imagen de san Andrés Apóstol, con banda de cornetas y tambores; pasos con las imágenes de san Juan y san Francisco, del convento de santa Clara; paso de la Encarnación, de la iglesia de los Terceros; la Virgen de la parroquia de san Ildefonso, con banda de cornetas.

La Custodia saliendo de la Catedral, por la puerta del Nacimiento o de san Miguel, en 1926.

Paso de la Virgen del Rosario, de la capilla de su nombre, en la calle Dos de Mayo; paso de la Virgen de la Pera o del Prado, de la ermita de san Sebastián; paso de la Divina

Pastora, del convento de los Capuchinos; hermandad de los Humeros; paso de la Pastora, de la capilla de san José, en la calle Jovellanos; hermandad y Sacramental de santa Cruz, con el paso de la Virgen de la Paz; hermandad de la parroquia de san Román; de la parroquia de santa Catalina, con el paso de la Virgen; cofradías de san Juan de la Palma, con pasos del Niño Jesús y de la Virgen de las Maravillas, y banda de música; hermandad de la parroquia de san Bernardo y su Custodia; hermandad del Jesús de Pasión y Sacramental del Salvador, con su Custodia; paso de san Hermenegildo, de la Catedral; hermandad del Gran Poder y Sacramental, de san Lorenzo; paso de la Virgen de la Hiniesta, patrona de Sevilla, de la parroquia de san Julián.—Representación del Consejo Diocesano de la Adoración Nocturna, con su bandera y sus coros.

Corporaciones civiles.—Claustros de profesores del Ins-

CUSTODIA CHICA, EN LA PROCESIÓN DE 1920, VINIENDO DE LA ANTIGUA CALLE GÉNOVA, PARA PASAR POR DELANTE DEL AYUNTAMIENTO.

tituto General, Escuela Normal, Facultad de Medicina, Universidad Literaria, con sus directores y presididos por el

Rector.—Cuerpo Consular. Colegios de Notarios, Procuradores, Abogados.—Audiencia.—Todos con traje de etiqueta e insignias.

Paso de la Inmaculada, de la Catedral.

Hermandad Sacramental del Sagrario, con paso del Niño Jesús.

Acólitos de ciriales rojos y paso de santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla.

PASO DE SAN ISIDORO, EN LA PROCESIÓN DE 1920, VINIENDO DE LA ANTIGUA CALLE GÉNOVA, PARA PASAR POR DELANTE DEL AYUNTAMIENTO.

Cuerpos militares.—Clero Castrense. Comisiones de todos los cuerpos de la guarnición, de Infantería, Caballería y Artillería, Guardia Civil y Carabineros. Comandante de Marina, Generales, Gobernador militar, presididos por el Capitán General, que lleva el pendón de san Fernando.—Todos con uniformes de gala y condecoraciones.

Paso de san Fernando, de la Catedral, y banda municipal de música.

Comunidades religiosas.—Hermanos de la Doctrina Cristiana. Hospitalarios de san Juan de Dios. Salesianos.

Misioneros del Corazón de María. Felipenses. Escolapios. Jesuitas. Carmelitas Calzados. Carmelitas Descalzos. Franciscanos. Agustinos. Dominicos. Capuchinos con su Cruz.

Corporaciones religiosas.—Cruces parroquiales, presidi-

La Custodia pasando por delante del Ayuntamiento, viniendo de la antigua calle Génova, en la procesión de 1925.

das por la de la Catedral. Clero parroquial. —Paso del busto de plata de san Leandro, patrón de Sevilla. La Custodia chica.—Tribunal Eclesiástico. Paso de la imagen de san Isidoro, patrón de Sevilla. Seminario Pontificio. Universidad de párrocos de Sevilla. Capilla musical de la Catedral, cantores y músicos. Coro de Seises, cantando motetes.—Un pertiguero.--Beneficiados, Capellanes Reales. Canónigos.

La Custodia, rodeada de párrocos y de faroles de plata: lleva simbólicos ramos de uvas de agraz y de espigas de trigo, prendidos en ella con lazos de raso blanco.

Término de la procesión.--Deán. Diácono. El Cardenal Arzobispo, acompañado de las Dignidades de Ar-

La Custodia pasando por la esquina del Palacio Arzobispal, para entrar de vuelta en la Catedral por la puerta de los Palos; en la procesión de 1923.
(Fotog. del Laboratorio de Arte) (1).

(1) En este grabado se observa la nota curiosa de estar muchachos callejeros subidos en la moldura saliente del zócalo del Palacio Arzobispal y cogidos a las rejas de las ventanas, y aun otro muchacho subido y sentado en una de las columnas de las cadenas que rodean la jurisdicción antigua de la Catedral.

cediano, Arcipreste y Chantre.—Síguenles los Familiares y Pajes que llevan el quitasol o sombrilla y silla episcopales.

Precedidos de maceros, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento. Presidente, Alcalde y Gobernador Civil.—Todos de etiqueta y con insignias.

Sección de guardias municipales. Piquete de escolta con bandera y música

Al pasar la Custodia por delante de la parroquia del Salvador, la antigua Colegiata, se detiene ante la imagen de la Virgen de las Aguas, que está en andas en la puerta; y la Capilla musical de la Catedral canta motetes eucarísticos.

Próximamente a las doce, y por la puerta de los Palos, entra, como sale, la Custodia en la Basílica, entre incienso, música de órganos y grande repique general de campanas de la Giralda. Seguidamente el Cabildo Eclesiástico continúa su culto y ceremonias ante la Custodia, enlazándose con los solemnes Oficios de toda la Octava del Corpus Christi.

APARATO Y ORNAMENTACIÓN DEL TRASCORO Y DE LA CAPILLA MAYOR

Don Félix González de León dijo: «Quien no haya visto el trascoro de la Catedral de Sevilla el día del Corpus, no puede formar una idea de lo grandioso e igual del aparato, ni es fácil que lo tenga ninguna otra Iglesia, con la particularidad de que nada de este aparato sirve en otro día del año» (1). Debemos recordar que, terminados los Oficios del día en el Trascoro, el aparato es trasladado al Altar y Capilla Mayor para celebrar la Octava. Y ahora consignemos una breve descripción del decorado referido, incluyendo las fechas de los años en que se construyeron los objetos que lo constituyen.

De las comunicaciones con las naves laterales, se aisla con barandillas de rejas el espacio longitudinal comprendido entre el Trascoro y la Puerta Principal; espacio que comprende tres bóvedas en su anchura. (Véase el plano inserto en la página 9).

Ante el altar del Trascoro se coloca otro altar portátil de plata: bajo rico dosel de terciopelo rojo con adornos recamados de oro, obsequio del arzobispo don Francis-

(1) Páginas 24 y 25 del tomo II de *Noticia artística de los edificios de Sevilla*, 1844.

co de Solís, el dicho altar de plata repujada fué comenzado en 1688 por Juan Laureano de Pina, auxiliado de otros plateros, entre ellos Mateo Gutiérrez, padre mayor de la hermandad de los plateros; junto al dosel se colocan la magna corona imperial y el sol de ráfagas de plata, que regaló en 1689 el arzobispo don Jaime Palafox (1); bajo la corona y el sol va el viril de oro cincelado y pedrería, que se eleva sobre ancho pedestal con la Virgen de la Sede, y a los lados otros pedestales menores con las estatuas de tamaño natural de los arzobispos santos Leandro e Isidoro, estatuas esculpidas en madera y revestidas de láminas de plata repujada; la gradería, el zócalo y la mesa de altar, también de plata labrada, tienen jarras y candeleros de la misma materia; el frontal del altar, de plata repujada y cincelada con medallones dorados, estaba hecho desde 1681 por los mencionados Juan Laureano Pina y Mateo Gutiérrez; a los lados del altar los doce blandones llamados los «bizarrones», con cirios de doce libras de peso cada uno. (La parte inferior del altar descrito, faltando en el cuadro la parte superior del dosel, la corona y parte del sol, se ve en el siguiente fotograbado, reproducción de un cuadro de don Gonza-

Cuadro de Gonzalo Bilbao con el Baile de los Seises en la Catedral.

(1) Véanse las páginas 480 y 481 del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

lo Bilbao, hecho por los años de 1910, que representa el baile de los Seises en el plano de la Capilla Mayor, al pie de las gradas del presbiterio).

En el ámbito aislado del Trascoro, como hemos dicho, y después de alfombrado, se forma el coro provisional para el día del Corpus: vistosos bancos de madera entallada y dorada, de ornamentación barroca, embutidos de terciopelo carmesí y bordados de oro con las armas del Cabildo Eclesiástico, que fueron estrenados en 1778, siendo mayordomo de Fábrica el canónigo don Pío García Tagle; las banquetas y las atrileras para los cantores caperos, de damasco rojo y molduras y filetes dorados, en gran parte costeadas por el capitán don Juan Pérez Caro, así como él mismo costeó también terno completo, tapetes, palio, dalmáticas y otros ornamentos, desde 1688 a 1699; la hermosa atrilera que sirve de facistol, también de estilo barroco del siglo XVIII, con el fondo de terciopelo carmesí y clavos de bronce, notable exorno dorado y policromado en la basa, las columnas, la cornisa, el plano atril con grecas historiadas, y la espalda con relieves de espiras y frutas, y bajo los arcos tres ángeles de bulto (1); los sillones para las Dignidades, igualmente exornados de terciopelo rojo y de madera entallada y dorada, y el sillón presidencial de asiento y respaldo bordados, el cual con las cortinas que sirven para ocultar mandó traer de Nápoles en 1690 el anteriormente nombrado arzobispo señor Palafox.

Cubre el umbral de la puerta Principal, abierta, un alto y hermoso cancel de madera ricamente entallada y dorada, con embutidos de terciopelo rojo en los recuadros o tableros por ambas caras, buen friso y molduras de elegante gusto barroco y crestería calada entre vasos con flameros; notable obra que regaló el comercio sevillano y fué estrenada el mismo día del Corpus del año 1694. Delante del cancel, a la cabeza del coro provisional, cercada de barandas doradas, obsequio de 1689, se coloca la gran Custodia de Arfe sobre andas con faldones obsequiados en 1690 y ricas alfombras de obsequio de 1695, regalos todos del mencionado capitán señor Pérez Caro, y los cuatro bellos candeleros de plata cincelada que fueron donados en 1724 por doña Isabel Pérez Caro.

(1) Véase el grabado segundo de la página 333, y la 334, del tomo I de *El Cicerone de Sevilla*, 1925.

Los seis pilares de fábrica del ámbito cercado, las hojas de la puerta Principal y su techumbre, el exterior de la puerta y su atrio, cubiertos con las suntuosas colgaduras de terciopelo carmesí con galones y flecos de oro, que fueron costeadas por el Comercio sevillano y estrenadas en la Semana Santa de 1694, según expusimos en las páginas 347 y 348 al hacer la historia de ellas en la sección de la Sedería; así como fué completado el exorno de colgaduras semejantes, de los pilares del crucero, en el año 1726, con donativos del comerciante don Pedro Olazábal y otras personas.

Entre el decorado descrito, los reflejos de las luces y el aroma del incienso, la música de violines, los sonidos del órgano, los acordes del canto, el repique de las campanillas del Coro, resonantes en las soberbias naves de bellas vidrieras de colores y de altas bóvedas labradas, lucen las danzas y los motetes de los seises con sus castañuelas y su vestidura de oro, rojo y blanco, los ornamentos morados y albos de los canónigos, los bordados de oro y sedas polícromas de las dignidades, el traje negro de frac de los concejales y los diputados... Cuadro de arte soberano.

LOS SEISES

OTRO HERMOSO CUADRO

Lo es el reproducido a continuación, de Gonzalo Bilbao en 1901, pintado por encargo de Lord Rosebery, de Londres. Obra sumamente elogiada por la prensa inglesa, por sus atrayentes colorido y movimiento y la singularidad de su contenido, que representa una de las figuras de la danza de los diez niños en el plano de la Capilla Mayor de la Catedral, estando adornados el altar y el presbiterio con el aparato de las solemnidades y hallándose de rodillas el Cabildo mientras dura la danza.

«El seise sevillano, vistosamente ataviado con su traje de danza, cantando, bailando, con el sombrero puesto, y tañendo las castañuelas en el santuario ante Jesucristo Sacramentado, constituye un caso especialísimo de liturgia eclesiástica, difícil de legitimar en el concepto de muchos, porque estas funciones no figuran entre las rúbricas del Ritual y Ceremonial romanos. Por eso han sido tan vivas

Otro cuadro de Bilbao con el Baile de los Seises.

y enconadas las disputas acerca de la licitud y conveniencia de esta usanza inmemorial.» Esto dijo el catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad y bibliotecario de la Capitular y Colombina, don Simón de La Rosa y López, en su curioso libro (1): trabajo de completa investigación, el mejor que se ha hecho de tan interesante materia de la liturgia hispalense, materia que consignaremos brevemente, remitiendo al lector a los extensos capítulos del señor La Rosa.

ACERCA DEL ORIGEN DE LOS SEISES

Cuando el presbítero don José Alonso Morgado (2), escribía que la práctica de los Seises «se eleva también a la institución del Rito hispalense después de la Reconquista, y no hay autor que pueda señalarle otro origen más o menos remoto»; el señor La Rosa sentaba su sospecha de que la institución fuese originada en el rito isidoriano. No conociéndose aún base para que la sospecha se convierta en afirmación, el investigador de los datos y papeles relativos a los Seises, en el Archivo y la Biblioteca de la Catedral, redujo el punto de partida al mismo de Morgado.

Y así dice el señor La Rosa que los mozos o niños de coro fueron instituidos a raíz de la Reconquista, los cuales, viviendo con sus familias, iban al colegio de san Miguel a recibir la educación literaria y religiosa y a cantar las preces en los oficios del culto, según lo establecido en los Estatutos del arzobispo don Remondo de 1261; supone que «los niños cantorcicos aparecen por primera vez delante del Arca Sacramental en figuras de ángeles», llevando guirnaldas de flores contrahechas en la cabeza, sayo o vaquero sin mangas, alas doradas sujetas en las espaldas, zaragüelles moriscos, borceguíes con polainas; y supone también el mismo investigador que en el siglo XIV habría aparecido la danza de dichos niños.

El mismo punto de vista adoptó el presbítero don Manuel Serrano y Ortega, que también fué bibliotecario de la Catedral, en el artículo de Efemérides sevillanas de la fiesta del Corpus (3). Dice que el origen de los Seises no es otro

(1) Página 159 de *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, 1904.
(2) Página 467 de *Prelados sevillanos, o Episcopologio*, 1899 a 1904.
(3) En el número de 31 mayo de 1918 del diario sevillano *El Correo de Andalucía*.

que los infantillos de coro, vestidos de ángeles y adornados de flores que iban en la procesión del Corpus cantando y con música de órgano portátil, desde la Reconquista; una manifestación de las danzas en general, acostumbradas en los regocijos públicos y religiosos, «que luégo se trasladan al momento de la reserva del Sacramento para darle mayor solemnidad.»

DE LA HISTORIA DE LOS SEISES

Siglo XV.—Realmente, los Seises tuvieron su origen fijo e histórico en 1439. A instancia del Cabildo sevillano, el papa Eugenio IV dió una bula en dicho año, innovando la institución de los mozos de coro: de ellos se derivó aparte la agrupación de *seis niños cantorcitos,* menores de diez años, para ser instruidos en primeras letras, música y ceremonias, y para cantar en los oficios las preces que hasta entonces habían tenido a su cargo los mozos de coro.—Y en 1454 una bula de Nicolás V autorizó al Cabildo para que pudiese nombrar libremente maestro de canto y de gramática de los niños.—Ambas bulas han sido publicadas por primera vez por el señor La Rosa.

Siglo XVI.—En 1532, fundado el colegio de san Isidoro o del Cardenal, se impuso la vida de colegiales a los mozos de coro en número de veinte: en el colegio, además de los mozos de coro, con hopas moradas, había colegiales particulares que seguían los estudios eclesiásticos con hopas pardas; mas, el colegio fué disuelto en 1538.—Aparte los niños cantorcitos, fueron en distintos números, desde seis a dieciséis, hasta que quedó fijo el de *diez* en 1565, año en el cual fueron objeto de nueva reglamentación, que se modificó en 1598.—Durante el siglo XVI danzaban los niños ante la Custodia y los Cabildos Eclesiástico y Secular en el Trascoro; y al pasar la procesión del Corpus frente a la Audiencia, y alguna vez ante la Colegial del Salvador.—No pocas modificaciones y cambios sufrió *el traje de los niños seises,* desde el primitivo de ángeles, que los infantes de coro llevaron en el siglo XIV: ya con vestido de peregrino, ya de pastorcito, ora de ángel con lujosa vestidura de seda y adornos de oro y plata, ora con gorras de damasco o bien con sombrero de plumas, comenzando a fines del segundo tercio del XVI el uso de estar cubiertos en las danzas; con-

tinuaron las variaciones, a veces salieron con broquel y lanza o daga, y haciendo mímicas, hasta que en el último tercio del XVII se les vistió de pajes cortesanos, según hoy permanecen.

Siglo XVII.—Muy interesante es la historia de estos niños durante la centuria diecisiete, en la que, como en la anterior, tuvieron muy buenos maestros, y así se extendió su fama por España, y de la institución fueron copiadas reglas y ceremonias para otras catedrales.—Habiéndose extendido la bárbara y cruel costumbre de *castración* a los niños destinados al canto, para obtener las voces de soprano y de contralto, diéronse casos en los niños admitidos para seises: el señor La Rosa trata de los *mutilados* y registra tres casos de 1620, uno de 1627, dos de 1629, uno de 1630, cuatro de 1634; «todavía, en 1829 aparece entre los seises un niño castrado, cuyo nombre no publicamos por razones fáciles de comprender» (1).—Vuelto a ser organizado el *Colegio* de san Isidoro, en san Miguel, en 1635 fueron colegiados los mozos de coro, con manto pardo, beca azul y mangas y bonete de paño negro; inmediatamente entraron en el mismo colegio los seises con manto encarnado, beca azul, mangas negras y bonete encarnado, siendo instruidos en letras, en canto y en música. —De *ceremonial* también apuntamos curiosos datos del libro de La Rosa: en 1613 danzaron ante el Altar Mayor por vez primera; por vez primera se menciona el uso de las castañuelas en 1667, debiendo advertirse que ellas eran conocidas de muy antiguo en los bailes populares.—El *pleito de la danza* ocupó años de los últimos del siglo, según expusimos en las páginas 430 a 433. Durante el arzobispado de don Jaime Palafox y Cardona fueron numerosos los pleitos con el Cabildo acerca de asuntos y prácticas particulares de la Iglesia sevillana, que el arzobispo quería terminar imponiendo el Ritual de derecho común, y que el Cabildo defendía apelando a los tribunales eclesiásticos superiores. Con las cuestiones de las danzas en la procesión del Corpus, se mezcló la del baile de los Seises: tras la declaración de la Congregación de Ritos, vino en junio de 1700 mandamiento del Nuncio en Madrid suprimiéndolo, y el Cabildo apeló ante el Papa; fallecido el señor Palafox en

(1) Página 137 del libro *Los Seises*, 1904.

diciembre de 1701, la cuestión fué resuelta con su sucesor señor Arias Porres, firmándose concordia entre Arzobispo y Cabildo para no continuar el litigio, concordia que fué registrada en enero de 1704.

Siglo XVIII.—Los Seises continuaron como en el siglo anterior, sin novedad alguna, pero, en este siglo XVIII, tuvo fin la curiosa costumbre de la *fiesta del obispillo,* que, por estar íntimamente relacionada con los escolares de san Miguel, vamos a tratar ligeramente.—De antiguo, el día de san Nicolás, 6 de diciembre, en las catedrales se verificaba la fiesta entre los niños de coro y colegiales, revistiendo a uno de ellos con mitra y báculo para ejercer la parodia de la jurisdicción episcopal hasta el día de los Inocentes, 28 del mismo mes, con graciosos simulacros de ceremonias y dando por las calles cómicos paseos de bromas y diversiones: ya en el siglo XV comenzaron los Concilios a condenar las mascaradas, las tramoyas, las comidas en los templos, y el de Toledo en 1473 las prohibió, así como los juegos bulliciosos, las poesías deshonestas, los sermones jocosos de las fiestas de san Nicolás, de los santos Inocentes, y otras. Celebrábanla en Sevilla y a expensas del Cabildo, como dice el ilustre analista Ortiz de Zúñiga, «los estudiantes de san Miguel, los mozos de coro de la santa Iglesia y otros jóvenes eclesiásticos, que dando a uno el título de obispillo lo traían por la Ciudad a caballo, vistiendo todas galas y haciendo profanas travesuras, cual suele junta de juveniles años.» También iba el obispillo montado en un asno, rodeado de sus cómicos ministros y servidores y seguido de chiquillos callejeros y de gentes bullangueras. Tratando de evitar abusos en el templo y travesuras pesadas en las calles, el arzobispo fray Diego Deza formó un reglamento en 1512 para que la fiesta se hiciese el día de Inocentes en la misma Catedral, acompañando a los muchachos los veinteneros y los beneficiados; pero, ni dicha reglamentación, ni otras órdenes de prelados posteriores, consiguieron desterrar los abusos, continuando durante todo el siglo XVI las bromas y las licencias de la fiesta y de las representaciones de farsas que con la fiesta se relacionaron.

Lejos de disminuir, los abusos aumentaron en el siglo XVII; puesto que la costumbre se extendió a los estudiantes de la Universidad de Maese Rodrigo. De una rela-

ción de los escándalos que promovieron en la víspera del día de san Nicolás del año 1641, recogemos los datos siguientes; los estudiantes salieron con alboroto a las calles, llevando armas de fuego y al obispillo en carruaje, hicieron apearse a los caballeros que iban en otros carruajes para que besasen la mano al obispillo, «hicieron mil bellaquerías e insolencias en las calles y en las plazas con los pobres hombres y mujeres que vendían en ellas cosas de comer», escandalizaron en el corral de comedias de la Montería, y riñeron con unos caballeros a cuchilladas y a pistoletazos. La Audiencia formó causa y fué prohibida la costumbre para lo sucesivo. Siguió la fiesta de los santos Inocentes en la Catedral, en el siglo XVIII: en 1754 el Cabildo encomendó a su Diputación de Ceremonias que estudiase el modo de evitar en la fiesta «todo lo que no era conforme a la devoción con que debían celebrarse los divinos oficios», y la Diputación permitió que los colegiales bien instruidos pudieran hacer oficios de maestro de ceremonias, sochantre y sacristán mayor, y tocar los instrumentos que supieren, y prohibió el obispillo y el uso de solideos y de capas. A fin del siglo terminó todo (1).

«En algunas catedrales subsiste aún, el día de Inocentes, la práctica de encargar la dirección de la música a un niño de coro; y en ciertos seminarios y colegios la de hacer las veces de superior un escolar pequeño, el previamente elegido por sus compañeros» (2). Los escolares del monasterio de Monserrat, dirigidos y cuidados por el abad, hacen la fiesta con nombramiento de obispillo, ceremonia claustral, procesión, juegos y banquete: una descripción documentada e interesante, con grabados, es el opúsculo de don Rosendo Serra y Pagés (3).

Siglo XIX.—Continuó el Colegio de san Isidoro hasta 1822 en que se cerró y se redujo la enseñanza. En 1884 el arzobispo fray Zeferino González restableció el colegio, con más modestia que el anterior, y en 1902 volvió a ser modificado el reglamento. Los *colegiales* son veintidós, que ingresan a los siete u ocho años de edad, y están hasta los

(1) Tomo de documentos del siglo XVIII, de la *Historia de Sevilla*, por don J. Guichot, 1892.—Tomo II de los *Anales de Sevilla*, por don J. Matute, 1887.—Capítulo segundo, de *Los Seises*, por don S. de La Rosa, 1904.

(2) Página 59 del libro *Los Seises*, 1904.

(3) *La fiesta del obispillo en Monserrat y orígenes de la misma*, Barcelona, 1910.

catorce o quince: de ellos, doce son externos y asisten a las clases de enseñanza y al culto; vistiendo en el templo manto negro y sobrepelliz blanca; los otros diez son internos, necesitando para ingresar tener voz buena afinada y hacer oposición. De estos diez, seis son los Seises, y los cuatro son colegiales, bailando y cantando los diez en las danzas de las fiestas, usando todos el mismo traje de danza, pero variando en el del culto dentro del templo, pues los seises llevan manto encarnado y sebrepelliz blanca y los cuatro colegiales internos llevan manto negro y sobrepelliz blanca como los externos, mas todos diez usan para la calle manto negro y beca y bonete azules, a diferencia de los seminaristas que usan la beca encarnada.—*Vestidos* los seis seises y los cuatro colegiales internos de pajecillos cortesanos en el último tercio del siglo XVII, durante el XVIII y primer tercio del siglo XIX, unas veces se cubrieron con gorra o birrete de penacho de plumas, otras veces con sombrero de diferentes formas, según las modas generales de cada época, hasta que en 1837 fué adoptado el sombrero chambergo y quedaron casi como están hoy, y como los vió y trató de ellos González de León (1). En la siguiente fotografía, hecha por

TRAJE DE LOS SEISES EN 1885

(1) Páginas 130 a 134 del tomo II de *Noticia artística de Sevilla*, 1844.

los años de 1885, hay en el traje algunas muy pequeñas variantes con relación a la posterior que insertamos de 1914, siendo la más señalada en el sombrero, que está ribeteado de galón, la parte de ala que se levanta está plana y planchada y la atraviesa o sujeta una cinta como el galón del ribete.

Siglo XX.—Del año 1914 es la fotografía del traje que actualmente continúa y que vamos a describir. El *sombrero* chambergo, levantado de frente en curva, con galón y botón dorados que sostienen la parte de ala curvada, saliendo del galón plumas blancas y carmines (o azul celeste para la fiesta de la Concepción), la copa ceñida por cinta ancha a la cabeza, y cubierta la parte superior de damasco carmesí (o celeste) y la inferior de seda blanca. El *cuello* de encaje blanco; y el *vaquero,* de damasco carmesí (o celeste) con galones verticales dorados, va desde el cuello al muslo con fila de botones que lo cierra por delante y recogido en bullones en el cinturón de damasco con hebilla de acero, y las mangas de damasco blanco con galones dorados horizontales. De los hombros del vaquero caen por la espalda hasta las piernas dos *aletas* de igual tela y adorno que

Traje de los Seises en 1914.

el vaquero; y además sobre éste una banda de tafetán blanco, con hilos de oro en los extremos, cruza pecho y espalda, hallándose sujeta al hombro derecho o al izquierdo según el seise pertenezca a la fila derecha o a la izquierda en la colocación para comenzar el baile. El *calzón* de damasco blanco, con roseta carmesí (o celeste), debajo de cada muslo; *medias* de seda carmesí (o celeste); *zapatos* blancos con moños o lazo de cintas blanco y carmesí (o celeste).

La *danza* de hoy es como se hace desde el siglo XVII, dice el señor La Rosa. «Un espacio como de tres metros de longitud por dos de ancho, limitado por dos bancas forradas de terciopelo carmesí, es el sitio destinado para el baile de los seises en el centro del plan del altar mayor.» Ante el Prelado y el Cabildo, después de Laudes, bailan haciendo figuras de círculos, de eses, de cruces y otras, terminando cada figura a la vez que el canto del villancico y tocando las castañuelas al concluir el estribillo y al compás de la orquesta: así bailan dos coplas y dos estribillos y tocan dos veces las castañuelas.

El baile de Triduo de Carnestolendas y de la Octava de la Concepción, se verifica en el plano o presbiterio de la Capilla Mayor; el de la mañana del Corpus en el Trascoro, el de la Octava en la Capilla Mayor, y el del último día de la Octava en el Coro.

LA SEMANA SANTA

Los sacerdotes de la Congregación de la Misión en Barcelona, autores de un librito compuesto en 1768 para instrucción de eclesiásticos, dijeron que «las ceremonias prescritas para la Semana Santa son casi innumerables y todas tan tiernas, pías y devotas como el objeto a cuyo culto se terminan» (1). Refiriéndonos a las sevillanas en particular, notaremos que son calificadas de ostentación magnífica por todos los escritores, justificándose repetidamente el atractivo que tiene su contemplación para los millares de curiosos que anualmente vienen, de todas partes, a presenciar estas fiestas del Cabildo Eclesiástico, templos parroquiales, capillas y hermandades de penitencia o cofradías, juntamente con otras fiestas primaverales que ordena seguidamente el Cabildo Municipal con el concurso de sociedades y empresas y de particulares vecinos y forasteros.

—

Domingo de Ramos. Bendición y distribución de palmas y olivas, oficiando el Arzobispo, y celebrándose procesión con ellas. Don Joaquín Guichot (2) reproduce un papel de 1646 con la relación de «un portugués vecino de Sevilla, que vivía en la parroquia de san Salvador, compró al Rey, por privilegio que le dió, el estanco de las palmas, para que nadie sino él, o quien él quisiese, las pudiese vender.» Como el consumo de palmas, para ser bendecidas en domingo de Ramos, era grande, aquel privilegio pareció muy mal, y el arzobispo señor Espínola, enterado por la Diputación de Ceremonias de la Catedral que no eran precisas las palmas en la procesión y que ésta podía verificarse con ramas de oliva, así lo mandó; el portugués, que había comen-

(1) *Sagrado ceremonial de la Semana Santa,* Barcelona, 1768.

(2) Páginas 294 a 296 del tomo del siglo XVIII de la *Historia de Sevilla,* 1892.

zado a encarecer el precio de las palmas, «se quedó burlado y con su dinero perdido, y todo el pueblo contentísimo de que no se le hubiese logrado esta bellaquería a este hombre insolente.»—Después la procesión de las palmas, según demuestra el siguiente grabado: precedidos de fieles nume-

PROCESIÓN DE LAS PALMAS, EN DOMINGO DE RAMOS.

rosos con palmas, va el Cabildo de canónigos, presidiendo con artística y costosa palma, compuesta de figuras y tejidos, flores y campanillas, y revestido de capa y mitra, el Cardenal arzobispo, seguido de las Dignidades y de acólitos colegiales, yendo la procesión por las calles que rodean la Catedral. En los oficios del Templo, sermón y misa, en la que se canta la Pasión según san Mateo, y con asistencia del Ayuntamiento. Sigue a las Vísperas la cuarta ostensión de la Bandera, la Seña o Enseña. Por la tarde y la noche el desfile de cofradías.

—

Lunes y Martes santos.—Los oficios de la Misa y del canto de la Pasión.—El crecimiento de la afición a las hermandades, produciendo aumento del número de cofradías que salen a estación y paseo religiosos, con cuerpos de nazarenos y pasos de imágenes, ha obligado a utilizar también las noches de lunes, desde 1926, y de martes, desde 1923,

para salidas de cofradías, puesto que no eran suficientes las noches de domingo, miércoles, jueves y viernes para que lucieran todas. En el año 1926 fueron ordenadas y lucieron desde el día de Ramos las siguientes:

El domingo de Ramos . . .	6	cofradías;
el lunes	3	»
el martes	4	»
el miércoles	7	»
el jueves	8	»
el viernes de madrugada. . .	6	»
el viernes en la noche . . .	8	»
En total.	42	»

Del singular aparato de las cofradías, característica sevillana que reúne la doble representación del reglamento litúrgico general y del arte popularizado en proporción predominante, trataremos en sección posterior y aparte de los oficios de la Semana Santa.

—

Miércoles santo.—Rotura del velo blanco; última ostensión de la Bandera; oficios de Tinieblas; colocación del Tenebrario o candelero triangular con catorce velas amarillas y una blanca en el vértice; por la noche, cofradías y es cantado el *Miserere* del maestro Eslava.—Para *cubrir* el alto calvario del magno retablo mayor de la Catedral, durante los oficios de Semana Santa, el deán don Manuel Torres y Torres, de quien hablamos como artista pintor en la página 338 (1), pintó en 1895 un grande lienzo al óleo, de dieciocho metros cuadrados: en el centro, sobre una cruz flordelisada, un círculo con el monograma de Jesucristo, rodeando el lienzo una ancha orla de gusto plateresco con los símbolos de los Evangelistas en los ángulos, atributos y signos de la Pasión en los lados, y en las esquinas bajas y en las altas el Sol y la Luna.

—

De como empezó a ser cantado con orquesta el *Miserere,* dice Castro Palacios en el manuscrito del siglo XVII, relativo a Ceremonias y cosas antiguas que se observaban en la Catedral: «El Miserere en Semana Santa cantábase por el libro, como hoy se canta en las tinieblas del Sábado

(1) Sección de Tapices pintados.

santo. Un maestro de capilla le puso en papeles y colocaba algunos músicos en los órganos para que cantasen. Otro introdujo realejo, cubierto con un manteo para que sonase poco; hasta que el señor don Luis Corbet, canónigo, en el año de 1672, dió el clavicordio que hoy sirve. Otro maestro colocó los músicos en los púlpitos. Otro dispuso hacer unos tablados como de comedias, o para ver toros, y allí se colocaron los instrumentos.» Hoy, sobre tablados armados en la Capilla Mayor, al plano del presbiterio, se colocan los cantores y los músicos que interpretan el *Miserere* compuesto por don Hilarión Eslava en la primera mitad del siglo XIX, *Miserere* con orquesta, del que dijo el señor La Rosa que «se ha hecho famoso en el mundo entero, porque es el que más se presta a llenar de torrentes de harmonías las gigantescas bóvedas de la Catedral hispalense en las noches del miércoles y del jueves santos»; y del que dicen los músicos actuales que es preciso renovarlo en la orquestación, reformando lo arcaico y tradicional dominante con la técnica musical moderna, deseo que tuvo el mismo autor Eslava, pero que no le alcanzó el tiempo para despojarlo del carácter tradicional.

—

Acerca de la *Seña* o Bandera diremos primeramente que la ceremonia consiste en ondear el Chantre la bandera (que es de tafetán negro con cruz roja atravesada y asta ligera de junco indiano), entre las estrofas de himno triunfal, y con ella baja las gradas del altar mayor para ondearla de nuevo sobre los prebendados; realizándose la dicha ostentación cinco veces, en los días de la Semana Santa. Hay noticia de que la ceremonia se practicaba en el siglo XV, y se sabe también que de la iglesia hispalense se extendió a algunas del arzobispado, como la de Santiago de Alcalá de Guadaira, y a otras pocas españolas y americanas.—En la Biblioteca Capitular existe un volumen con dos manuscritos (1), cuyo autor supone que el origen de la Seña se halla en la ceremonia pagana romana, en la muerte de un caudillo victorioso, enarbolando un jefe en el Capitolio sobre los soldados el estandarte del caudillo; además el autor se extiende en las explicaciones del significado místico de la ceremonia

(1) *Origen y significación de la Reseseña,* por Nicolás Gómez de Requena, Cádiz, 1814.

en la Catedral.—El cura del Sagrario, don Leandro José de Flores (1), entiende que hay alguna analogía de la ceremonia de la Seña con la Adoración de la Cruz, al mediar la Cuaresma, en la iglesia griega, y con la ceremonia en la dominica mediana del breviario gótico español. —Existe un tercer manuscrito en la Capitular, acerca del origen y significado de las ceremonias de la Seña y del Velo blanco, hecho por el racionero don Diego Alejandro de Gálvez, de la segunda mitad del XVIII.—Un articulista se ocupó de la ceremonia que tratamos, recogiendo lo expuesto por los anteriores y agregando (2) que «respecto a su antigüedad como ceremonia del culto católico, no es posible fijarla con exactitud. Mas, por lo mismo que esta práctica no se halla en el Rito Romano, es fácil suponer que sea reliquia de nuestro rito gótico primitivo, de cuya fusión con el romano, preexistente en España desde los comienzos del Cristianismo, se formó el mozárabe. Y, con efecto, en la liturgia griega, de la cual trae su origen el rito gótico», se celebra una fiesta en la mitad de la cuaresma que tiene alguna relación con la de la Seña.

—

Jueves santo.—Hubo escrito en 1850 don Manuel de la Cuesta y Paulín: «La numerosa concurrencia del día y noche del Jueves santo, el lujo que brilla en ella, la solemnidad inimitable en los oficios, el lucimiento y devoción que se admira en las procesiones, la vista imponente y respetuosa del Monumento, la iluminación del templo, el pausado canto de los salmos, y el armonioso eco de la música en el Miserere, forman un contraste que, visto, entusiasma, referido, admira, y es muy difícil comprender.» Lo mismo escriben hoy los testigos de estas fiestas religiosas, que nosotros consignamos bajo su aspecto de notable bella arte litúrgica: misa pontifical del Arzobispo con doce párrocos y catorce diáconos y subdiáconos, con ornamentos blancos en el altar mayor y de color violado en los demás altares; consagración de óleos para enfermos, bautismos, catecúmenos, ordenación de sacerdotes y otros fines; procesión al Monumen-

(1) *Observaciones sobre el origen, antigüedad y mística significación de la ceremonia de la Seña que se hace en el tiempo de Pasión, en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, y sobre la Cruz que, con otros instrumentos de la Pasión, se pone en un velo llamado Sábana santa, con que se cubre el Crucifijo del Altar mayor.* Año 1824.

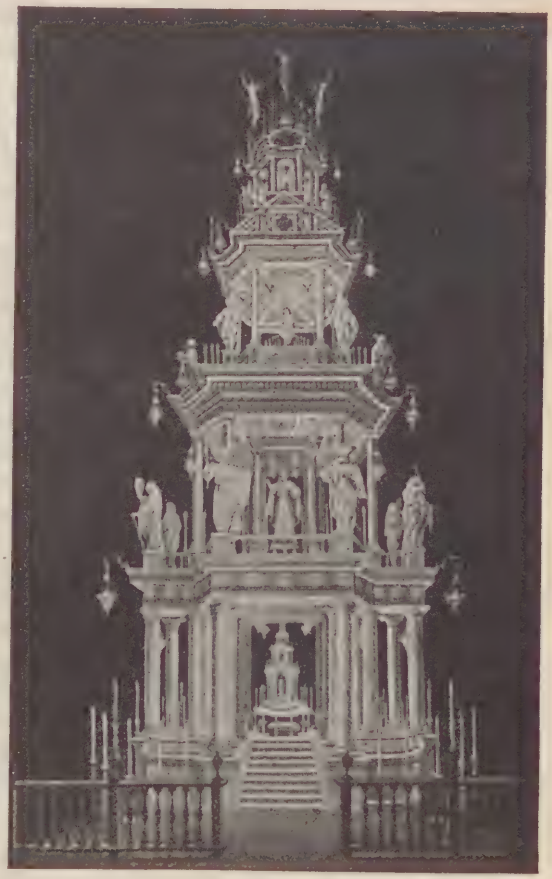
(2) Número del 23 de marzo de 1912, del diario sevillano *El Correo de Andalucía.*

to; son desnudados los altares; lavatorio de pies a trece pobres; oficios de tinieblas; por la noche, Miserere de Eslava.

—

Mucho más que por su reducido mérito artístico, el *Monumento,* que anualmente se levanta para estos oficios entre el altar del Trascoro y la puerta Principal, es muy popular y se señala por su magnitud y su ostentación. Por su magnitud, porque el enorme túmulo o aparato de madera tiene planta de cruz griega, con las fachadas iguales de veintidós metros de ancho y la altura es algo menor que la de la clave de la bóveda del templo, adonde casi llega el Calvario que termina el Monumento. Respecto a su ostentación, porque está pintado de blanco charolado y fileteado de oro, y se alumbra con 760 luces, presentando un brillo deslumbrador debajo de las altas bóvedas de la Catedral, cuyo ámbito se ilumina además con focos eléctricos desde el año 1912: anteriormente, desde 1911 a 1646, las lámparas de aceite colgadas en las bóvedas y los cirios colocados en los pilares dejaban en penumbra al Templo, y desde 1646 hacia el siglo XV la Catedral se hallaría en oscuridad, puesto que «no había más luz que la que daban las lámparas de las capillas»; hoy, merced a los focos eléctricos puestos en las claves, puede admirarse claramente las bóvedas de tracería y los ricos entallados góticos floridos, antiguos y modernos, de las bóvedas del crucero. Merced a tal iluminación, también se puede examinar la constitución del Monumento, el cual, rodeado de rejas y de grandes candeleros, se eleva en cuatro cuerpos, siendo su frente principal el que mira al altar del Trascoro, que es el reproducido en el grabado. El primer cuerpo, llamado de la Custodia, es de orden dórico, y en su centro se coloca la Custodia de plata; el segundo, dicho del Salvador, es jónico, con nueve figuras colosales, la del centro es de Cristo coronado de espinas, con una cruz en la mano derecha y un mundo con tiara en la izquierda, las figuras del perímetro, yendo de la izquierda del lector hacia la derecha rodeando, son del legislador Moisés con caduceo en el que se ondula una serpiente y en la mano izquierda las tablas de los Mandamientos, el sacerdote Melquisedech con mitra, tres panes en la derecha y aguamanil en su izquierda, la Ley Escrita con espada ondulada en su derecha y unas esposas y freno de caballo en la izquierda,

la Ley de Gracia con yugo y coyundas entre sus brazos, el patriarca Abrahám con aguamanil en la derecha y lanza en la izquierda, el sacerdote Aarón con incensario en la derecha y vara florida en su izquierda, la Vida Eterna que sostiene con la derecha un vaso, y la Naturaleza humana con antorcha en su derecha y muleta en su izquierda; el cuerpo tercero, nombrado de la Columna, es corintio, con otras nueve figuras de la mitad de tamaño, siendo la del centro de Jesús atado a la columna, y las esculturas del perímetro son el Sayón de la bofetada, el Soldado que jugó la túnica de Jesús, Isaac con leña, el rey Salomón, la reina Saba, un Sacerdote del Concilio, Abrahám con alfanje y san Pedro con las llaves; el cuarto cuerpo, denominado del Calvario, o linterna también ochavada y parecida al orden compuesto, tiene a los lados del frente principal a la Virgen y san Juan



El Monumento en la Catedral.
(De un dibujo al claroscuro, hecho hacia 1870, por don José Tristán).

Bautista, y sobre la media naranja o cupulita el Calvario de Jesús entre los dos ladrones.

Ya expusimos algo de la historia del Monumento (1). Tomándolo de Ceán Bermúdez, los escritores repitieron que micer Antonio Florentín, hijo y discípulo del florentino maestro Miguel, recibió encargo del Cabildo de trazar el Monumento en tres cuerpos rematados por una cruz, en los años 1545 a 1554; y que desde entonces se sucedieron las reformas y renovaciones según consignaron el mencionado ilustre Ceán Bermúdez (2) y Araujo Gómez (3). Mas, por la erudita investigación en los libros archivados de la Catedral que hizo Gestoso (4), fué demostrado el error de atribuir a Florentín la obra, y se conocieron los datos recogidos acerca del aparato. Por estos datos, supónese que el Monumento del siglo XV sería una máquina tosca, con monte y árboles y figuras rellenas de cáñamo y pintadas; que el del XVI, perfeccionándose poco a poco, sería obra de mérito artístico; y que en el XVII fué aquél renovado totalmente o sustituido por el que hizo en 1689 el pintor Miguel Parrilla, renovando también todas las esculturas y poniendo el Calvario en la linterna el escultor Francisco Ruiz Gijón. «El mal gusto dominante al finalizar el XVII llevó a hombres muy ilustrados de aquella época a ensalzar esta enorme máquina, viéndola tan grande, tan bruñida y tan reluciente», dice Gestoso; máquina que es la existente, restaurada en 1863 por don Juan Escacena y don Juan Rossi.

—

El efecto deslumbrador de *las luces del Monumento,* la admiración producida por tantas luces de cera y de aceite, en los siglos que las iluminaciones eran escasas y no eran conocidas las que el progreso inventó en los XIX y XX ya vulgarizadas, parécennos que han sido las causas del fenómeno de constituir preocupación en los historiadores la consignación de un hecho poco importante, el de la enumeración y recuento de las luces; que ya es una curiosidad para los bibliófilos y los amigos de anécdotas sevillanas, y, por ello, haremos su exposición.

Del siglo XVII.—Rodrigo Caro, en 1634, refiriéndose

(1) En las páginas 121 y 366 del tomo I de *El Cicerone,* 1925.
(2) *Descripción artística de la Catedral de Sevilla,* 1804.
(3) *Historia de la Escultura en España,* Madrid, 1885.
(4) *Sevilla monumental y artística,* tomo II, 1890.

sin duda, al monumento anterior al del año 1689, que es el que conocemos hoy, dijo que tenía 610 luces, distribuidas de la siguiente manera (1):

	Lámparas de plata	Hachas de cera blanca	Velas
1.er cuerpo	52	160 de media arroba	84 de media libra
2.º cuerpo	40	{ 24 de media arroba { 48 de cuarto arroba	0
3.er cuerpo	20	36 de cuarto arroba	66 de media libra
4.º cuerpo	16	0	64 de dos libras
Totales	128	268	214

La cera pesaba en total 120 arrobas y 7 libras, y se renovaba tres veces. (Un error sufrió aquella suma, pues, según el detalle consignado, la cera pesaba 121 arrobas y 3 libras).

Pablo Espinosa de los Monteros en 1635 (2) repitió lo consignado por el anterior docto anticuario y presbítero.

Ortiz de Zúñiga en 1677 (3) estimó que Espinosa no acertó a fijar el número de luces, y agrega que él no se atreve a contarlas.

Del siglo XVIII.—El redactor del Hebdomadario en 1759 (4) repitió lo mismo de Caro y de Espinosa de los Monteros.

Arana de Varflora en 1789 obtuvo cifras, en luces y en cera, que diferían poco de las repetidas anteriormente; en esta forma (5):

Luces	Libras de cera
144 cirios de 15 libras cada uno .	2.160
34 » » 8 » » » .	272
40 » » 6 » » » .	240
144 velas » 2 libras y cuarta. .	324
100 » de media libra, que se mudan tres veces	150
160 lámparas grandes y medianas.	
Total de luces 622	*Total de libras de cera* 3.146 (o 125 arrobas y 21 libras).

(1) Capítulo IV del libro segundo de sus *Antigüedades y principado de Sevilla*, 1634.

(2) *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, discurso XVI, 1635.

(3) *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*, al historiar el año mil quinientos seis, 1677.

(4) *Hebdomadario útil sevillano*, de 14 de abril de 1759.

(5) *Compendio histórico-descriptivo de Sevilla*, 1789.

Espinosa y Cárcel en 1796 dió otras cantidades no muy dispares (1):

Luces	
140	lámparas de plata
163	cirios de 6 a 18 libras
68	hachetas de 4 libras
210	vitolas de $^1/_2$ a 2 $^1/_2$ libras
581	*luces* y un peso total de cera, en junto, *de 127 arrobas y 9 libras.*

Del siglo XIX.—Céán Bermúdez en 1804 recogió cantidades (2) parecidas a las que dió Espinosa y Cárcel: 561 luces (divididas en 120 lámparas de plata y 441 cirios y velas), pesando la cera 123 arrobas y 7 libras.

Don Serafín Adame y Muñoz en 1849 reprodujo (3) los mismos datos que presentó Céán Bermúdez.

Del siglo XX.—Finalmente, datos que nos suministraron en 1924 daban el siguiente resultado, de gran aumento en la cantidad de luces, pero disminución en el peso de la cera:

		Libras de cera
109	lámparas de plata con aceite de olivas.	
135	cirios de 8 libras.	1.080
86	cirios de 4 libras.	344
120	vitolas de 2 $^1/_2$ libras	300
60	vitolas de 1 libra.	60
150	vitolas de $^1/_2$ libra	75
100	vitolas de $^1/_4$ libra	25
760 luces		*1.884 libras de cera,* o sea, 75 arrobas y 9 libras, equivalentes a 867 kilogramos.

Viernes santo.—Ornamentos de color negro; sermón de Pasión; manifestación y adoración de la Cruz, yendo descalzos los oficiantes; procesión al Monumento; otros oficios. —Las Cofradías, de madrugada y por la tarde.

Sábado santo.—Bendición del fuego nuevo, del cirio

(1) *Anotaciones a Ortiz de Zúñiga,* 1796.

(2) *Descripción de la Catedral de Sevilla, 1804.*

(3) Página 79 de la tercera parte del libro *Glorias de Sevilla;* que organizó don Vicente Alvarez Miranda, dedicándolo al Ayuntamiento Hispalense.

pascual y de la pila bautismal; misa y al decir gloria, a las diez próximamente, son descubiertas las imágenes, repican las campanas y se canta la Aleluya.

—

Expresemos ahora unos curiosos datos acerca del *Cirio pascual.*

El jesuita sevillano Agustín de Herrera, trató en 1644 del Cirio, consignando explicaciones de su uso en las catedrales desde el siglo VI. Dice como se fijan en el cirio el año corriente de la Era cristiana y cinco granos de incienso en forma de cruz, «representación de los aromas i ungüentos preciosos, con que las santas mugeres ungieron el cuerpo de Christo difunto.» Después se ocupa «de la grandeza del de la Iglesia Metropolitana de Sevilla» (1), y dice: «Es tal su grandeza y hermosura, que siempre admira aun aquellos que están acostumbrados a mirarlo.» Tenía de altura 10 varas (equivalentes a 8 metros y 40 centímetros), de forma algo cónica, pues la circunferencia inferior tenía un diámetro de vara y media, y la superior una vara; pesaba 80 arrobas (equivalentes a 920 kilogramos); ardía por las mañanas, desde Tercia hasta terminada la misa, y consumía unas doce arrobas; y del resto se hacían velas menores para el servicio del Altar. «Lo singularísimo deste Cirio es, que como es tan grueso, i tiene a proporción el pavilo, haze tan grande llama, que siempre que está ardiendo sube un acólito revestido con sobrepelliz por una escala de hierro, i desde un balcón, también de hierro, está disponiendo la llama, echándole agua, porque no arda desproporcionadamente.» En el cirio, cubriendo su superficie, eran pintados varios escudos con colores, oro y plata, y otros adornos; y el cirio parecía «una columna de finísimos jaspes.»

Véase lo que era el Cirio en el siglo XVIII. El Hebdomadario (2) dice que el Cirio tenía de longitud o altura nueve varas castellanas (7'56 metros), puesto sobre un pedestal de jaspes de colores con adornos de bronce de seis pies de altura (1'68 metros); pesaba 82 arrobas (943 kilogramos). Resultaba, pues, de menor longitud y de mayor peso que

(1) En folios 157 vuelto, 159 y 160 del libro *Origen i progreso del Officio Divino i de sus observancias católicas, desde el siglo primero de la iglesia al presente,* Sevilla, 1644, libro con curiosas explicaciones y numerosos datos; como los contenidos en otro libro del mismo autor intitulado *Origen y progreso en la Iglesia Catholica de los ritos y ceremonias del sacro-santo sacrificio de la Missa, prueba la tradición Apostólica de los Ritos y otras observancias eclesiásticas,* Sevilla, 1642.

(2) *Hebdomadario útil sevillano,* de 14 de abril de 1759.

el del siglo anterior. Arana de Varflora dice que el sábado santo (1) «se enciende el Cirio Pascual, cuya altura son nueve varas, y tiene ochenta arrobas de cera, de que no es difícil certificarse al que juzgare ser ponderación, acudiendo al Colegio de san Miguel, donde todos los años se hace y desbarata.»

Siguió aminorando en el siglo XIX. El articulista anónimo que escribió la explicación de los Ritos de Semana Santa en la Metropolitana de Sevilla (2), dijo lo siguiente: «La columna de cera o sea el Cirio Pascual que anualmente servía en la santa Iglesia de Sevilla y se usó hasta el año 1836, pesaba 63 arrobas (724 kilogramos), el pábilo de 20 libras (algo más de 9 kilogramos) era de cáñamo, porque no es expuesto a correrse como el algodón; el consumo durante el tiempo pascual era de 5 arrobas (57 y medio kilogramos); constantemente cuidaba de él un colegial a quien se preparaba una tribuna que quedaba sujeta a la cornisa de la reja de la Capilla Mayor; la cera derretida era extraída con un cazo. Se conserva el molde del Cirio y la tribuna del colegial; para conocer la altura de ésta bastará decir que se subía a ella por un espárrago muy prolongado.»—Dice también el articulista que en 1853 el Cabildo Eclesiástico mandó colocar el grande cirio para que fuese admirado por la Reina viuda de Luis Felipe de Orleáns y dos Infantas españolas, que asistieron a los Oficios.

En el siglo XX.—Dadas las grandes dificultades que ofrecía la formación de la columna de cera en su molde, colocado éste en alto local del colegio de san Miguel, y su traslación al presbiterio de la Capilla Mayor de la Catedral, hoy está reducida la columna a un cirio de 30 centímetros de diámetro y altura de 120 centímetros, con peso de 6 arrobas y 10 libras (73 y medio kilogramos), puesto sobre un cilindro de madera pintada, de 190 centímetros de altura, y el cilindro encajado en un cubo de hierro forjado, de chapa calada y repujada en estilo barroco, hecho por el maestro don Elías del Toro y González, y sostenido por un pedestalito de jaspes de colores, alcanzando el aparato en total una altura de 4'60 metros.

Domingo de Resurrección.—Procesión por el Templo,

(1) *Compendio histórico-descriptivo de Sevilla*, 1789.
(2) Diario *El Porvenir* del 29 de marzo de 1890.

haciendo estación en la capilla de la Antigua; otra procesión del Cabildo al Palacio arzobispal y vuelta a la Catedral; Misa pontifical celebrada por el Arzobispo, y su bendición al pueblo.

LAS PROCESIONES EN GENERAL

Estas manifestaciones, que ostentan doble carácter, de liturgia y ceremonial para la Iglesia, de costumbres y popularidad para el vulgo, predominando en alto grado este segundo aspecto, son de tres clases principales: de rogativas, de gloria y de penitencia.

PROCESIONES DE ROGATIVAS

Sirviendo para impetrar gracias de santos y divinidades, y para pedir indulgencias de las Alturas, remedio de calamidades, salvación de grandes peligros, favores en las graves situaciones públicas, estas procesiones nunca han sido frecuentes. Eran conducidas reliquias e imágenes, calificadas de milagrosas, con asistencia de distinguido concurso, en el que figuraban las corporaciones religiosas y las civiles, representaciones oficiales y autoridades, yendo en estación a humilladeros antiguos, capillas popularizadas, o iglesias notables, donde se celebraban cultos y oficios solemnes; exornándose también la carrera con arcos y colgaduras, pero sin veladas ni solaces populares. Si bien han perdurado, en el mes de octubre, las procesiones *de rosarios* rezados y cantados, conduciendo candelas, faroles y simpecados o estandartes; no así las procesiones *de rogativas,* hoy muy raras o desaparecidas desde la segunda mitad del siglo XIX, careciéndose de la credulidad de los siglos XVI a XVIII.

PROCESIONES DE GLORIA

De alegría y de regocijo populares son estas procesiones y fiestas unidas, que organizan cleros y hermandades para celebrar los onomásticos de vírgenes y de santos, las festividades de titulares y de aniversarios, las conmemoraciones religiosas ordinarias y extraordinarias. Tienen varia-

das formaciones o carreras; adornos de galas, luces y flores; composturas de los devotos; arcos, banderas y farolillos en algunas calles y colgaduras en los balcones; mediante el concurso de vecinos y vendedores, y con subvenciones municipales, se adicionan veladas con puestos de dulces y refrescos, juguetes y bisuterías, rifas y loterías, llamadas tómbolas como las italianas, iluminaciones y fuegos artificiales, músicas y bailes populares, según los medios pecuniarios y las animaciones de las hermandades o los grupos que las organizan.

Las procesiones *de gloria* se verifican en Sevilla en los meses de mayo a noviembre inclusive, los cuales, con los de julio y agosto, son los más señalados, habiéndose celebrado en cada uno tres y cuatro procesiones anuales, según registramos en otra publicación (1). Como ejemplos de esta clase de ceremonias populares y religiosas, expondremos los siguientes.

Cuadro al óleo, de 91 centímetros de ancho por 71 de

CUADRO DE LA PROCESIÓN DE LA PASTORA, DE CAPUCHINOS.

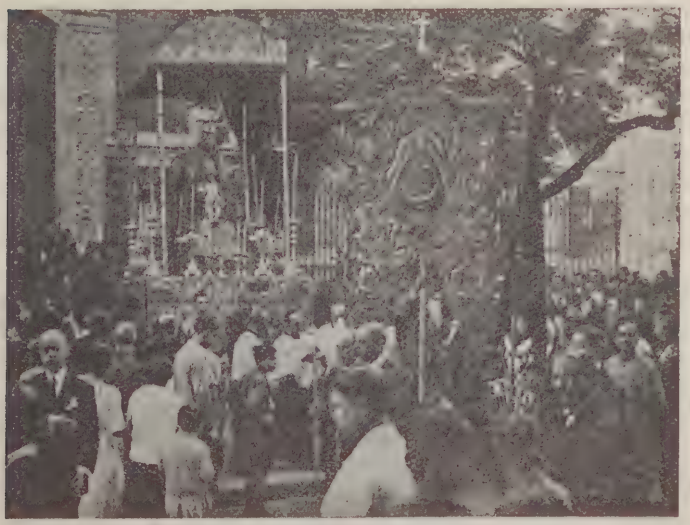
(1) *Recordatorio de fiestas, espectáculos, funciones religiosas y costumbres públicas en Sevilla*, 1888.

altura, pintado por el litógrafo don Luis Mariani, hacia los años de 1860. Representa la procesión de La Pastora de Capuchinos, en el mes de mayo, saliendo de la puerta de la iglesia del monasterio. Son curiosos los detalles que anotamos: trajes de majos, varones y hembras, y hasta de toreros, en casi todo el concurso de espectadores; en el ángulo derecha del lector, un vendedor de confituras y chucherías infantiles, el *chochero* del vulgo, con su cesta oval sobre una mesilla cubierta con percales y un plumerillo de tiritas de papel para espantar las moscas de los dulces; dos muchachos a horcajadas en ramas de un árbol para ver pasar la procesión.

Procesión de la Virgen de las Aguas, de la parroquia del Salvador, en 1923.

La procesión de la Virgen de las Aguas, en septiembre de 1923, pasando por la plaza del Pan, a espaldas de su iglesia o parroquia del Salvador. El paso va precedido de la cruz parroquial con la manga que reviste la vara de plata, acólitos con ciriales también de plata, y clero de la Colegiata; y síguenle el párroco con el viril, devotas vestidas de negro

con mantilla o pañuelo a la cabeza, y una banda particular de música.



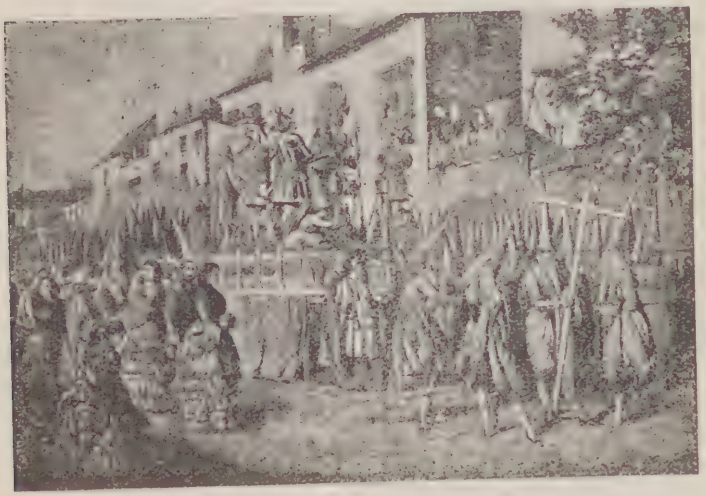
La misma procesión anterior, en 1925.

Este tercer grabado es de la misma procesión de las Aguas, en septiembre de 1925, saliendo de la parroquia del Salvador. Tras el paso va el grupo de devotas; y delante se ven el clero y cantores, el simpecado de la parroquia, la bandera de la hermandad y hermanos mayores con sus varas de plata y sus cruces de oro, las cuales, en círculos radiados, rematan las varas.

LAS PROCESIONES DE PENITENCIA

Estas procesiones de Semana Santa, vulgarmente llamadas *cofradías*, regladas y ceremoniosas, con lujosos pasos representativos de escenas de la Pasión de Jesús, insignias de hermandades y trajes de nazarenos, son presenciadas por numeroso público local y forastero en actitud de admiración y de relativo recogimiento. Las hermandades o cofradías de penitentes, además de concurrir a procesiones de la Semana Santa, celebran varios cultos durante el año: ejer-

cicios con pláticas, misas, funciones votivas y patronales, honras fúnebres en sufragio de hermanos difuntos, novenas, septenarios, quinarios, limosnas de pan y otras obras de caridad, así como en los siglos XVI a XVIII asistían a los jubileos plenos y circulares, a la promulgación de bulas, a las solemnidades del Corpus y a otras procesiones generales extraordinarias. Veamos ejemplos de cofradías en láminas grabadas que reproducimos por medio de la fotografía.



UNA COFRADÍA. ESTAMPA DE 1841.

Por los datos, que consignó el señor Bermejo en su libro (1), puede calcularse que la lámina anterior se refiere a la cofradía de Jesús del Silencio, desprecio de Herodes y Virgen de la Amargura, haciendo estación en el año 1841, en el cual fueron estrenadas la peana del paso primero y las dos esculturas de consejeros judíos que van a los lados del solio de Herodes sentado. La estampa, que se halla en la sala de Juntas de la dicha cofradía en la iglesia de san Juan de la Palma, es un grabado de 29 centímetros de ancho por 19 de altura, hecho en París por un grabador francés, que tiene en el margen inferior la siguiente leyenda: «La

(1) Páginas 153 y 154 de *Noticia histórico-descriptiva de las cofradías de Sevilla*, 1882.

Semana Santa en Sevilla.—Procesión de la cofradía del Santo Cristo del Silencio, verificada el domingo de Ramos.» (Debe advertirse que el día de salida de esta cofradía sufrió variaciones por diferentes causas).

La simple observación de la estampa demuestra que su autor fué extranjero y desconocedor de tipos y costumbres sevillanas de aquel tiempo. Las actitudes de los nazarenos agrupados confusamente, los tipos de los espectadores, los tejados de las casas, indican que el dibujante extranjero hizo la composición a su parecer, con apuntes sueltos o datos descriptivos aislados.

Del año 1858 calculamos que es la estampa que reproducimos en la página 485, litografiada al lápiz por don Luis Mariani, de 53 centímetros de ancho por 34 de altura, en cuyo margen inferior tiene la leyenda siguiente: «Plaza de San Francisco, en el acto de pasar la cofradía de la Quinta Angustia.» Poseía la estampa el señor Farfán y Ramos; y en la reproducción que hacemos se notan las roturas que tiene el ejemplar.

En la izquierda del lector se ve la fachada plateresca del Ayuntamiento. El centro de la lámina presenta: fachada antigua del Ayuntamiento con galería de arcos de ladrillos sobre columnas de mármol y barandas de hierros, que fué derribada en 1864 y sustituida desde 1868 por la actual; ante la fachada un solio, cuyo dosel es de terciopelo rojo con molduras doradas, bajo el cual están sentados los Duques Infantes de Montpensier, que presencian el desfile de las cofradías; siguen los desembocaderos de las calles Sierpes y Entrecárceles; continuando la fachada de la Audiencia, que fué renovada por la actual en 1924, y se extiende a la derecha del lector. En el año 1858 fué estrenado el paso del Niño Jesús bendiciendo, que se ve en el ángulo izquierdo, y van los nazarenos vestidos con capirote y túnica sin cola, de color morado, cordón con borlas en la cintura, y capa de merino blanco, que estrenaron en el año 1857. En el ángulo de la derecha, delante de las casas de pisos, se ve la fuente de mármol llamada del Pato, por uno de bronce que sirve de surtidor en el remate, fuente del siglo XVI que estuvo en la plaza hasta 1885 en que fué trasladada al extremo norte de la Alameda de Hércules; sobre el brocal de la fuente hay dos figuras, una de pie y otra sentada, que son

Otra cofradía. Estampa de 1858.

de los aguadores del servicio del vecindario, generalmente gallegos y asturianos, los cuales, sobre almohadilla de cuero al hombro, conducían las cubetas llenas de agua, viéndose dos de ellas a la derecha de los aguadores sobre el brocal. (Los aguadores duraron hasta el año 1885, en que comenzó el abastecimiento de aguas potables por la red de tubería).

Cofradía. Cuadro de R. Sierra, de 1916.

Este bello cuadro fué pintado por Ramón Sierra y Fernández, discípulo del maestro don José Arpa, que falleció en Cazalla de la Sierra en 1918; y fué expuesto en la primavera de 1916 en el Salón de Pinturas del Ateneo, que se instaló aquel año en la sala de fiestas del Ayuntamiento. Representa una cofradía en el puente de Triana, viniendo hacia Sevilla.

La revista *Bética* de bellas artes (1) dijo del cuadro que si no es un acierto es, al menos, un afortunado intento. Para nosotros vale bastante más este lienzo realista, de graciosa composición sevillana y de bien estudiadas costumbres populares de cofradías; presentándose las figuras distintamente claras y en actitudes apropiadas, expresándose bien el acompañamiento pausado de las gentes devotas, que van al paso lento de las andas del Crucificado. Separándose deliberadamente de la aglomeración de figuras, y del des-

(1) En el folleto de sus números 53 al 56, de marzo y abril de 1916.

orden que, frecuentemente, introduce en las filas el tránsito aglomerado; la composición y las actitudes tienen sal sevillana y acierto pictórico.

Con esto, como dijimos en el último párrafo de la página 413, enlazamos con la última sección de este volumen segundo, dedicada expresamente a Las Cofradías, dada la especial importancia que han tenido histórica y artísticamente en nuestra Ciudad.

LAS COFRADÍAS

HERMANDADES Y COFRADÍAS.

FLAGELANTES Y MORTIFICACIONES. NAZARENOS Y LUCES.

ORNAMENTOS. PASOS DE PASIÓN Y ALEGORÍAS.

PROCESIONES Y ESTACIONES. ORDENACIONES Y EJEMPLOS.

ESTADÍSTICAS:

APOGEO, DECADENCIA, REANIMACIÓN, RIQUEZAS.

EL SANTO ENTIERRO.

LAS COFRADÍAS

SIGLO XVI: FORMACIÓN DE LAS COFRADÍAS

HERMANDADES DE LUZ Y DE SANGRE

Ignórase si existieron o no, antes del siglo XVI, hermandades de sangre o de mortificaciones corporales, y hermandades de luz solamente, llevando los hermanos velas encendidas. Careciéndose de documentación testimonial y de noticias, se infiere, por apreciación crítica, que en la primera mitad del siglo XVI existirían algunas congregaciones devotas, aunque sin reglas escritas, que se reunirían, según dice González de León (1), «para hacer ejercicios piadosos y salir procesionalmente a visitar los Sagrarios y otras estaciones en los días de la Semana Santa.» La más antigua noticia que se conoce es la que da el bachiller Luis de Peraza (2), hablando de los genoveses que vivían en Sevilla con privilegios reales en la calle de Génova y diciendo: «sobre todo alabo en esta gente su muy gran devoción, en la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en memoria de la cual el Jueves Santo en la noche hacen en Sevilla una solemnísima procesión todos ellos, que no entreviene otra gente, y van a cinco o seis iglesias, y se derrama tanta de sangre, y de lágrimas

(1) *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la Ciudad de Sevilla,* 1852.

(2) La noticia fué ya citada por don Francisco Farfán y Ramos en su breve historia de las cofradías sevillanas, publicada en la revista *Vía Crucis*, de marzo de 1926: se halla contenida en el final del capítulo XII, del libro 13, perteneciente a la segunda parte del manuscrito *Historia de la ciudad de Sevilla,* del bachiller Luis de Peraza, hecho en Sevilla en 1535, cuyo original inédito poseía el Duque de T'Serclaes en su buena biblioteca. En la Capitular y Colombina de Sevilla existen dos copias: una primorosa, en un volumen, hecha en 1684 por el erudito sevillano don Diego Ignacio de Góngora, de otra copia de la segunda mitad del siglo XVI, que hizo el veinticuatro don Fernando de la Sal; la segunda copia de la dicha biblioteca Colombina, en dos volúmenes, hecha, al parecer, a principios del siglo XIX, está incompleta de los últimos capítulos y falta de párrafos y textos en los demás, y, precisamente, porque el capítulo XII del libro 13 está extractado, no inserta la noticia de los genoveses ni otras muchas.

los que lo miran, que no pienso hay en el mundo cosa de mayor devoción.»

Ya en la segunda mitad del XVI se sabe que había hermandades de luz y de sangre, que anualmente celebraban diversos actos religiosos, siendo el más notable el de las procesiones de Semana Santa, saliendo de las capillas donde estaban instaladas y se reunían las hermandades correspondientes, haciendo estaciones a las horas y a los sitios que a cada una le parecía bien, a diferentes iglesias hasta siete, a conventos distinguidos, a humilladeros como el de la Cruz del Campo, puesto que las hermandades no estaban sometidas a jurisdicción alguna con orden determinado y particular.

En una procesión se ordenaban en dos filas y alternos los hermanos de luz y los disciplinantes; delante de ellos un estandarte o la manga parroquial llevada por un sacristán, y al final un sacerdote conducía en alto una cruz con sudario o con un Cristo. Los hermanos, para no ser conocidos, cubríanse cabeza y rostro con capirote caído sobre la espalda o con espesa y larga cabellera sobrepuesta, iban vestidos con camisa o túnica de lienzo basto, blanco o negro, ceñida con soga o con cordel a la cintura, y en el pecho de la túnica el escudo de la hermandad estampado en cuero, yendo unos calzados y otros descalzos.—El traje de loba o sotana y capirote, en demostración de dolor y penitencia era usado por los dolientes que asistían a los funerales en los templos, en el siglo XVI.—Los hermanos de luz llevaban velas encendidas, los penitentes, ya hermanos o ya devotos agregados, llevaban mortificaciones: éstas eran interiores (como cilicios, garbanzos duros en los zapatos, y otras), y externas (como pesada cruz al hombro, gruesa cadena al cuello o a la cintura, fuertes grillos en los pies, y otras).—Los disciplinantes o flagelantes, desnudos de medio cuerpo, se azotaban espalda y pecho con disciplinas, hasta correr la sangre: algunas disciplinas, pendiendo de las cuerdas llevaban rosetas o carretillas de plata, y otras terminaban en bolillas de cera cubiertas de hilo grueso y embutidas unas piedrecitas adelgazadas en punta, con las cuales se herían las carnes. Al regreso de la procesión, en la sacristía de la iglesia se verificaba el lavatorio curativo de los disciplinantes: preparadas grandes vasijas con vino cocido, y en infusión arrayán, laurel, rosas, violetas y romero, los her-

manos de luz designados lavaban las heridas de los extenuados flagelantes.

Así, el sacerdote Alonso Morgado (1), en 1587, encarece el espectáculo que presenta «Sevilla por una Semana Santa, toda regada de sangre, derramada en memoria de la Passión de nuestro Maestro y Redemptor Jesu Christo, y tantas procesiones de penitentes, que por su orden duran, por ser tantas, desde el Jueves Sancto hasta la mañana de Resurrección.»

APARICIÓN DE LAS COFRADÍAS

Ante todo, repetimos del señor Bermejo y Carballo (2) que de las cofradías extinguidas apenas restan noticias; y de las existentes «los libros y papeles de algunas son del siglo XIX, los de otras alcanzan a la mitad del XVIII, pocas los conservan del siglo XVII, y muy rara del XVI»; por cuya razón es deficiente el conocimiento de la historia de las cofradías.

Si bien hay recuerdo de haber sido fundada alguna cofradía en la primera mitad del siglo XVI, a cuya semejanza fueron creadas las demás, siendo «la madre y la maestra de todas» la de Jesús Nazareno, vulgo cofradía del Silencio (hoy establecida en la iglesia de san Antonio Abad y parroquial filial de san Miguel), para González de León, cofrade y muy entusiasta de dicha hermandad, o la de Jesús de Pasión, vulgo cofradía de la Merced (hoy establecida en la parroquial del Salvador), para Bermejo y Carballo, historiador más imparcial; fué en la segunda mitad del siglo cuando aparecieron las hermandades conmemorativas de la Pasión y Muerte de Jesús, con objeto de influir por medio de su contemplación en la devoción religiosa y en el mejoramiento de las costumbres, en sentir del señor Bermejo.

Es lo cierto que el ejemplo cundió y se multiplicó el deseo de formar cofradías, ya organizándose nuevas hermandades, ya adoptando la nueva forma varias de las existentes de luz. Hay memorias de que fueron establecidas, durante el siglo XVI, treinta y cinco cofradías (treinta en Sevilla y cinco en Triana), mas, como cuatro de ellas fueron

(1) Un párrafo del último capítulo de su *Historia de Sevilla*, 1587.

(2) *Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta Ciudad*, 1882.

refundidas en dos, resultaron al final del siglo 33 cofradías. —En dichas cofradías hay que notar dos caracteres: las mortificaciones y la flagelación pública fueron incorporadas a catorce, las demás cofradías no aceptaron la penitencia de sangre y alguna permitió penitencia individual y sencilla como la de pies descalzos. La segunda nota es el hecho de que la mayoría de las treinta y tres cofradías fué instituida por clases socialés y corporativas, agremiaciones y oficios: y así la Nobleza y los hijosdalgo formaban en las cofradías de la Concepción de Regina, la Antigua de la Catedral, y la Soledad del Carmen; el personal de la Audiencia, curia civil, escribanos y alguaciles figuraban en las de Jesús de Pasión y de la Sagrada Mortaja; los Veinticuatro y los Jurados estaban en las del Cristo de san Agustín y la de la Virgen de la Hiniesta; los comerciantes tenían la del Cristo de la Vera Cruz; los mercaderes de lienzos pertenecían a la de la Conversión del Buen Ladrón; los negros sostenían la del Cristo de la Fundación; los plateros formaban en la del Cristo de la Expiración, los sederos en el Cristo de la Sangre, los patronos de barcos en la Oración del Huerto, los mareantes en el Cristo del Socorro, los toneleros en Cristo de la Salud, los curtidores en el Santo Sudario, los carniceros y pescaderos en la Despedida de Jesús de la Virgen, los cigarreros en la Columna y Azotes. De estas cofradías, unas desaparecieron en los siglos pasados; otras existen con el mismo título, pero sin conservar carácter de clase o agremiación, puesto que desde mediado el siglo XIX no hay en las cofradías hermanos determinados, y a cada una de ellas pertenecen individuos de todas las clases sociales y de todos los oficios mezclados, y todos iguales en la hermandad.

CRECIMIENTO DE LAS COFRADÍAS

Los hermanos y los devotos, acuciados por la emulación, hacían donativos y legados a sus hermandades respectivas; las hermandades, con los donativos y las suscripciones, y las rentas de los bienes que administraban, aumentaban el esplendor de sus fiestas religiosas y el valor de sus procesiones, insignias y pasos.

Habían comenzado por conducir cuadros pintados con pasajes de la Pasión e imágenes de bulto de Jesús y de la

Virgen en parihuelas o andas; y al final del siglo, con la influencia del renacimiento italiano y los escultores del período plateresco, las cofradías llevaban pasos con grupos escultóricos y escenas de la Pasión y Muerte, que respondían a los títulos de las hermandades. Además de estos pasos, fueron hechos dos con alegorías o simulacros distintos de los de la Pasión: en la cofradía del Cristo de la Expiración el simulacro que salió en procesión, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, consistía en el Sol y la Luna eclipsados; en la cofradía del Santo Entierro, el simulacro era el Triunfo de la Cruz sobre el Pecado, o sea, la Cruz en el Calvario y al pie el esqueleto de la muerte y la serpiente del pecado original enroscada en el globo terráqueo, alegoría que todavía subsiste, como veremos al tratar de esta cofradía en particular, al final de esta Sección.

Al mismo tiempo que eran perfeccionados los pasos y sus ornamentos, se adoptaban y ampliaban las divisas y los distintivos de las cofradías. Las insignias eran y son particulares y comunes. Las primeras constituidas con signos de privilegios y de atributos, y principalmente con el *escudo:* cada hermandad adoptó el suyo, impreso en cuero o bordado con hilos para túnicas, paños de bocinas y canastillas, banderas, trajes de imágenes; tallado en maderas o forjado en metales para pasos, cabezas de las varas de gobierno. Las insignias comunes a todas las cofradías eran: la *manga* parroquial delante, que fué sustituida en el XVIII por la *cruz,* yendo ésta en la mediación de la procesión, así como en las hermandades de luz iba al final; el *estandarte* con las iniciales S. P. Q. R. *(Senatus populus que romanus),* con alguna variedad de forma, recordando el de las milicias romanas; la *bandera*, que supone el señor Bermejo es imitación de la Seña de la Catedral, de la que hablamos en las ceremonias del miércoles santo, página 470; las *bocinas* o trompetas, imitando las que llevaban los soldados romanos que condujeron al Calvario a Jesús; las *canastillas,* para recoger la cera y cuidar las luces y relevar al cofrade que se le ofrece alguna diligencia necesaria; las *varas,* llévanlas los que ejercen cargos, varas cortas para ordenar la procesión, varas largas para acompañar al estandarte y la bandera y para formar las comisiones de hermanos mayores delante de los pasos.

LOS COFRADES O NAZARENOS

Entendió González de León (1) que el primitivo hermano de cofradía, como el de luz y sangre, se llamaban solamente penitentes, que el traje de capirote y túnica fué usado por vez primera por los cofrades de Jesús Nazareno o del Silencio, y que el calificativo de *nazareno* no proviene de tal traje, sino de ser hermano de la cofradía del Nazareno, y que luégo, al adoptar las demás cofradías la túnica y el capirote, generalizaron impropiamente el nombre para todos; por lo cual el nombre nazareno corresponde no más que a los hermanos de la cofradía del Silencio, y todos los demás cofrades son penitentes solamente.

Al laborioso González de León rectificó razonadamente Bermejo Carballo (2). Sobreentendiendo que en el siglo XVI todos los penitentes de luz y sangre vistieron túnica ceñida con soga a la cintura y cubrieron la cabeza con capirote caído sobre la espalda o con larga y espesa cabellera sobrepuesta, que todos los cofrades continuaron la misma vestidura, y que el traje de loba o sotana y capirote era usado por los dolientes que asistían a los funerales en los templos; Bermejo advierte que el nombre de Jesús Nazareno no era exclusivo del Jesús del Silencio, pues el mismo título de Nazareno tenían el Jesús de la Antigua de la Catedral y el Jesús de la O de Triana; y opina que no puede ser aceptada la palabra nazareno como peculiar y privativa de la hermandad del Silencio, aun en el supuesto de que ella la adoptase primero que otra alguna. Indica Bermejo que la palabra pudo provenir de una de las tres causas siguientes: 1.ª, deseo de los penitentes de llamarse con el sobrenombre de Jesús, nacido en Nazaret; 2.ª, como recuerdo de los nazarenos o nazareos, anacoretas de la Palestina que usaban larga cabellera; 3.ª, designación del vulgo a los hermanos que llevaban largas cruces al hombro, como imitación del Nazareno conduciendo la suya al Calvario. (Para nosotros, la razón 1.ª es la directa y la lógica).

En 1582, la cofradía del Jesús del Silencio adoptó el capirote alto, con armazón cónica de cartón, pero menos puntiagudo y elevado que el actual, quedando el capirote

(1) Páginas 65 y 66 de su libro sobre las cofradías.
(2) Páginas 54 a 56 de su libro de cofradías.

doblado y caído a la espalda para los dependientes-guías de los pasos y para los penitentes agregados. En 1586 copió el capirote alto la cofradía de la Hiniesta; y bien pronto todas las cofradías lo tuvieron así. Unas hermandades siguieron con las túnicas de lienzo basto, y otras introdujeron el lujo de aderezos y adornos, labores y colores.

ORDEN DE UNA PROCESIÓN EN FIN DEL XVI

Como ejemplo, la Soledad del Carmen, según la describió el abad Sánchez Gordillo.

Cruz sencilla y grande. Muchas mujeres con velas y cubiertas con manto negro. Estandarte. Cofrades con cirios, vestidos con antifaz negro y túnica de lienzo basto blanco, bordada una cruz negra en la túnica. Paso de un calvario con cruz desnuda, conducido por cofrades. Disciplinantes que pasaban de doscientos cincuenta. Paso con sepulcro y dentro la imagen de Cristo amortajado: alrededor del paso muchos armados a la romana. Comunidad del Carmen. Hermanos con cirios. Paso de la Virgen, sin palio. Clero parroquial.

Hacía la Estación a la Catedral en Viernes Santo: de vuelta de ella, quedaba el paso del Sepulcro en la iglesia del convento del Dulce Nombre de Jesús. El domingo de Pascua de Resurrección la cofradía iba a recoger una imagen del Señor Resucitado sobre el Sepulcro y la llevaba a su capilla para la función religiosa.—(El paso del Sepulcro, los armados y la procesión de Resurrección cesaron a principio del siglo XVII).

ESTACIONES Y DESÓRDENES

Unas cofradías iban a iglesias notables, otras a la Catedral, en jueves y viernes santos. Durante toda la noche de entre ambos días salían las mujeres cubiertas con mantos a recorrer los sagrarios en las iglesias y a presenciar el desfile de las cofradías de madrugada.

Pero, a la vez que adquirían ascendiente en el pueblo, las hermandades fomentaban las emulaciones entre ellas y luégo las rivalidades; y como eran muchas y cada una se regía por sí misma, sin que hubiese regularización sobre todas de jurisdicción superior, sobrevenían los abusos, los

choques entre ellas y los desórdenes públicos. Fuése sustituyendo la austeridad del traje y la severidad de la procesión por adornos y manifestaciones de vanidad mundana. Hasta en los disciplinantes y la pública flagelación se implantó el abuso; algunos penitentes usaban signos o señales para ser conocidos, a fin de hacer ostentación de fervor religioso y de valor físico con el abundante derramamiento de sangre; y cuando algunas hermandades tenían pocos disciplinantes alquilaban bastante número de ellos, como hacía la cofradía de la Soledad del Carmen para presentar más de 250 flagelantes, «hermandad que pagaba más que otras para alquilarlos.»

CORRECCIONES Y ORDENACIÓN

A fin de reprimir aquel estado general de las cofradías de sangre y de luz, la autoridad eclesiástica comenzó a pensar medidas adecuadas: y en 1586 el arzobispo don Rodrigo de Castro prohibió la formación de hermandades sin licencia eclesiástica y sin aprobación de sus estatutos. Mas, aquella medida no pudo ser suficiente, ni fué eficaz.

Efectivamente, a los diecisiete años, el arzobispo don Fernando Niño de Guevara sometió al conocimiento del Sínodo Diocesano, reunido en 1604, los asuntos de los abusos y desórdenes que se cometían por las cofradías y de las disposiciones convenientes para la corrección de aquéllos Los acuerdos del Concilio fueron decretados por el Arzobispo: los penitentes vestirían túnicas de lienzo basto, sin botones, guarniciones ni señales; los diputados y portadores de insignias no llevarían cuellos de lechuguilla, ni medias de color, ni zapatos blancos; los flagelantes no fueran mujeres ni fuesen alquilados; los días de procesión serían miércoles, jueves y viernes santos; la inspección de imágenes y de insignias se haría por el Provisor del Arzobispado, el cual reformaría o suprimiría las cofradías que no fuesen suficientemente devotas; las estaciones serían de día, en horas y por calles marcadas, concurriendo todas las cofradías de Sevilla a la Catedral, para ser vistas por el mismo Arzobispo; y las cofradías de Triana, para evitarles el paso por el puente de barcas, concurrirían a la parroquia de santa Ana, en la que estaría un Diputado del Arzobispo; el orden

y lugar que había de ocupar cada una de las cofradías sería según la antigüedad.

La última disposición, en palabras de González de León, «movió la primer disputa entre las hermandades sobre sus antigüedades, pues, como habían de juntarse todas en una misma estación y entrar en la Catedral, cada una defendía la primacía, y entonces fué cuando probaron del modo que pudieron, o con documentos que después se han perdido, sus antigüedades; y por ellas se les señaló el lugar que habían de ocupar, los días y las horas en que habían de salir. Esta es la antigüedad marcada que ha venido guardándose desde aquel tiempo, y ésta es la que defienden hoy con tanto tesón.» Muéstrase la preferencia yendo las más antiguas detrás en las de las tardes, y delante en las de madrugada: de aquí las anomalías y la confusión que resultan en el orden en que aparecen los misterios o pasos de la Pasión y Muerte, viéndose delante pasajes que son posteriores a otros que aparecen detrás.

SIGLO XVII: PERÍODO DE APOGEO

NOVEDADES EN LAS COFRADÍAS

Respecto a las personas *asistentes* a las procesiones, algunas de éstas llevaron delante un muñidor con ropón y campanilla, otras introdujeron músicos y cantores en medio, y en varias formaban muchas mujeres con velas; en la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y la Encarnación fueron «las amas de leche de la Casa Cuna con sus niños en brazos.»

Comenzó el uso de palio en los pasos de las vírgenes; y fué creada la *insignia* llamada Simpecado, que consiste en una grimpola o flámula, pendiente de un asta rematada por una cruz, con la inscripción *Sine labe concepta*. El origen fué el siguiente: entre los actos de devoción que se hicieron en Sevilla desde 1613 a 1617, para proclamar y defender el misterio de la Pura Concepción, fueron colocadas en las fachadas de iglesias, edificios públicos y casas particulares millares de inscripciones de la Pureza sin pecado original con la imagen de la Virgen y adornos; una hermandad, sin saberse cuál, como dice Bermejo, aunque afirmase González

de León que fué la de su predilecta cofradía del Nazareno del Silencio, construyó una banderola en asta con cruz y con la inscripción popular, para exponerla en la procesión como manifestación de voto y juramento de defender con la vida la Pureza sin pecado original; en breve todas las cofradías adoptaron la nueva insignia y se le dió el nombre de Sin-Pecado.

Algunas cofradías realizaron una *ceremonia*, llamada de la Humillación, como la del Nazareno del Silencio (hasta el último tercio del XVIII) y la de la Sentencia (hasta la primera mitad del XIX): cerca de la iglesia para recogerse, en calles a propósito, se separaban los pasos de Jesús y de la Virgen con sus respectivos acompañamientos para encontrarse de frente en plaza próxima, y haciéndose cortesías se reunían de nuevo, entre los vivas de los espectadores, y entraban en la iglesia.

NUEVAS CORRECCIONES

Entendiendo el Real Consejo de Castilla que el crecido número de cofradías agravaba los abusos, dispuso su reducción en 4 de febrero de 1623. Para cumplimentar la orden en Sevilla, el asistente don Fernando Ramírez Fariñas y el arzobispo don Pedro de Castro dictaron sus disposiciones: y al efecto hubo casos de reunirse o fundirse dos o más cofradías en una sola, y otras dejaron de hacer estación. Sin embargo, con olvido de las disposiciones, en años posteriores volvieron a crearse otras cofradías, y volvió a resultar la abundancia de su concurrencia. También se habian olvidado las correcciones de 1604, puesto que el dicho arzobispo señor Castro prohibió que formasen mujeres en las cofradías, disciplinándose ni con mantos llevando luces, y que los penitentes llevasen sombreros, túnicas adornadas, guantes, cintas de colores, ni señales para ser conocidos.

Las costumbres y el deseo de ostentación de los cofrades podían más que las prescripciones prohibitivas de las autoridades. Seis años después, en marzo de 1629, el asistente don Diego Hurtado de Mendoza, Vizconde de la Corzana, publicó *Ordenanza para el buen gobierno y policía de la Ciudad,* corrigiendo abusos y excesos en el abastecimiento público, ejercicio de profesiones y observancia de costumbres. Las disposiciones relativas a la Semana Santa fue-

ron: que en las procesiones «no saquen túnicas indecentes, con almidón, goma azul, ni labores, ni otras cosas que causen nota»; así como prohibían que saliesen las mujeres en la noche del Jueves Santo a recorrer las estaciones ni a estar en las iglesias, bajo la pena de perder los mantos y sufrir prisión, y a los hombres que las acompañasen mil maravedises de multa y diez días de cárcel.

LOS DISCIPLINANTES

Hallábanse en auge en el primer tercio del siglo XVII. «Las procesiones de Semana Santa, fiestas de la Cruz de mayo y otros actos públicos del culto religioso, eran acompañados de multitud de penitentes disciplinantes, que el abad Alonso Sánchez Gordillo (1) hace subir a más de 4.000, llamados de Sangre y Empalados, los cuales, con sus exageraciones de celo penitente, daban a aquellos actos, severos de suyo, un carácter muy ajeno de la santidad y solemnidad de la ceremonia» (2).

El anticuario y presbítero Rodrigo Caro, cuatro años después del abad Sánchez Gordillo, hablando de las «riquezas de la piedad cristiana de Sevilla», dice: «de sola disciplina de la sangre hay en esta Ciudad cuarenta cofradías, en las cuales hay quince mil cofrades y más, y no entran en este número las de Triana» (3).

Contribuye a la formación del conocimiento de las procesiones o cofradías de Sangre, en la primera mitad del siglo XVII, el interesante cuadrito, tamaño académico, que pintó hacia los años de 1890 don Joaquín Turina y Areal, colgado hoy en la Sala de la hermandad Sacramental del Salvador, que reproducimos en el siguiente grabado.

Representa el cuadro la cofradía del Jesús de Pasión saliendo del convento de la Merced (hoy Museo Provincial de Pinturas), y su autor lo compuso con arreglo a las memorias que se conservan de aquel tiempo.—Estandarte

(1) En sus *Religiosas estaciones*, manuscrito hecho hacia 1630: habló de varias cofradías de su tiempo.

(2) Página 413 del tomo IV de la *Historia de Sevilla*, por don Joaquín Guichot y Parody, 1882.

(3) Capítulo X de la segunda parte de *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, 1634.

COFRADÍAS DE SANGRE.
(Cuadro de Turina).

blanco con cruz roja, acompañado de hermanos de luz con capirotes y túnicas blancas. La manga parroquial. Cruz de la hermandad con lienzo o paño del Descendimiento. Disciplinantes con el busto desnudo, y uno de ellos con cruz al hombro. Paso del Jesús, ayudado por Simón Cirineo, conducido por hermanos con capirote doblado a la espalda. Acólitos con incensarios y frailes mercenarios con velas. La bandera de la hermandad. (Lo que se supone dentro de la iglesia para salir a continuación, era lo siguiente: músicos y cantores entonando letanías. Hermanos con luces. Paso de la Virgen de la Merced y san Juan. Clero parroquial).—En el lado derecho del lector se ve en el cuadro a Martínez Montañés sentado, contemplando, extasiado, la imagen del Jesús que modeló en 1623, y detrás varios admiradores devotos y damas de rodillas en el suelo de la plaza. Responde el grupo a la noticia tradicional que publicó el pintor y escritor don Antonio Palomino: «y aseguran que el mismo artífice, cuando sacaban esta sagrada imagen, la Semana Santa, salía a encontrarla por diferentes calles, diciendo que era imposible que él hubiese ejecutado tal portento» (1).

ESPLENDOR DE LAS PROCESIONES

Salvando años posteriores a la enorme peste de 1649, que despobló a la Ciudad y causó grandes pérdidas en las cofradías, como en todas las asociaciones y los particulares; salvando los momentos de correcciones reguladoras de las autoridades, como las que ya consignamos del primer tercio del siglo, y otras posteriores cual la que dictó en 1675 el Real Consejo de Castilla prohibiendo en Madrid salir con el rostro cubierto en las procesiones de Semana Santa, prohibición que también llegó a Sevilla pero con efectos leves y breves; fué el siglo XVII un período de apogeo de las cofradías sevillanas, que hubieron de reunir riquezas para mayor ostentación, siglo de barroquismo deslumbrador en las artes hispalenses, siglo de los grandes imagineros y sus discípulos, cuyas obras hacían crecer el misticismo y el sentido doloroso del espectáculo que presenciaba el pueblo.

Las miradas de la muchedumbre, entretenidas con los

(1) Página 300 del tomo III del *Parnaso Español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes*, etc., Madrid, 1724.

términos sucesivos de las procesiones, quedaban atónitas y fijas en aquellos pasos de gran volumen, con imágenes y grupos de tamaño natural o algo mayor, imágenes dramáticas, dolorosas, solemnes, pasos conducidos, como hoy, por treinta o cuarenta hombres que van debajo y cubiertos por los faldones de las andas y guiados por un capataz con voces de mando. Todos los pasajes principales de la Pasión y Muerte de Jesús estaban representados; también había simulacros y alegorías distintos de la Pasión· además de los dos del siglo XVI, hiciéronse tres en el XVII, Triunfo de la Cruz, en la Cofradía de la Hiniesta, que duró hasta parte del XIX, el Sol eclipsado en la Sagrada Mortaja, existiendo hasta el XVIII inclusive, la Cruz y la Virgen venciendo al Pecado y la Muerte en la del Cristo de las Penas, desde el último tercio del XVII al fin del XVIII.

Y en aquellos pasos, en aquellas insignias, en aquellas vestiduras, en aquel conjunto deslumbrador, los ricos entallados y dorados, los brillantes repujados de plata, las deslumbradoras joyas, los bordados y recamados de oro, las sedas y los terciopelos. Así el prócer y analista don Diego Ortiz de Zúñiga dijo en 1677 (1) que en las cofradías de sangre se veía «una de las mayores grandezas de Sevilla», y después afirma que «en sus insignias, cruces, candeleros, varas, campanillas y otras alhajas luce preciosa plata... en faldones de los pasos, palios, estandartes, guiones y banderolas, los costosos bordados, subidas telas o tercipelos... en sus pasos la mejor talla y la más perfecta escultura...»

NÚMERO DE COFRADÍAS EN EL XVII

De las treinta y tres que procedían del siglo anterior, habiéndose reunido seis en tres y disuelto cuatro en el primer tercio del XVII, quedaron 26 (veintidós en Sevilla y cuatro en Triana). Más, durante el siglo fueron creadas dieciseis y disuelta una de ellas a los pocos años, quedando quince más nuevas (diez en Sevilla y cinco en Triana); de las cuales tres fueron de disciplinantes y cinco pertenecientes a clases y gremios: clase de cocheros y de sirvientes de las casas ricas, la de Jesús de las Tres Caídas; clase de los

(1) *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Madrid, 1677: (al tratar del año 1506).

marineros, otro Cristo de las Tres Caídas; gremio de los panaderos, la del Prendimiento; gremio de los hortelanos, la del Desprecio de Herodes; los estudiantes de la Universidad, la de Negaciones de san Pedro.

Resulta, en suma, de los datos y estudios del libro del señor Bermejo, que existieron en el XVII (con treinta y dos en Sevilla y nueve en Triana), 41 cofradías en total.

EJEMPLO DE PROCESIÓN EN EL SIGLO XVII

Según el admirador González de León, la cofradía del Jesús Nazareno, del Silencio, era «la más solemne, devota, ordenada y concurrida», agregando que el concurso llegaba a setecientas personas, y que los nazarenos se soltaban la cola de la túnica, arrastrándola desde la esquina de la calle anterior a la entrada en la Catedral hasta la iglesia del Salvador, resultando doblemente larga y solemne la procesión. Descríbela con el orden siguiente:

Cruz acompañada de ocho nazarenos con cirios morados de seis libras, dos diputados con varas y dos hermanos con bocinas.—Cuerpo de unas trescientas mujeres, hermanas y devotas, con velas blancas de media libra, dirigidas por dos sacerdotes con varas.—El estandarte con cuatro nazarenos de cirios morados de cuatro libras.—(Toda la cera siguiente era morada).—Cuerpo de unos doscientos hermanos y devotos con traje militar y velas de libra.—El Senatus con cuatro nazarenos y cirios de cuatro libras; veinte nazarenos con cirios de seis libras, dos bocinas y dos canastillas. —Oficiales de la Hermandad con varas de plata y el paso del Jesús con cruz de carey y cantoneras de plata sobre el hombro derecho, el asta hacia adelante y los brazos hacia la espalda, «lo que es una prueba de la antigüedad de la imagen, pues en lo antiguo se ponían de este modo»; en las cuatro esquinas del paso cuatro mozos de carga ayudando a llevar el paso por las maniguetas, vestidos como los nazarenos, con la diferencia de llevar la tela del capirote doblada sobre la cabeza y echada sobre la espalda, y de no usar cola en la túnica.—Nazarenos con cruces al hombro, de dos varas y media de longitud.—(Terminaba la cera morada y empezaba la blanca).—El Simpecado, acompañado de cuatro nazarenos con cirios de cuatro libras, dos bocinas y dos diputados con varas.—Otro cuerpo de unos cien her-

manos y devotos con traje militar y velas de libra.—Cruz parroquial.—Veinte nazarenos con cirios de seis libras, dos bocinas y dos canastillas.—La bandera de la Hermandad. — Dos óboes y un bajón, tocando breves sonatas fúnebres. Oficiales de la Hermandad, el hermano mayor, y el comendador de la orden de san Antonio Abad, con varas de plata. —Paso de la Virgen, con peana y varas de plata, y palio de terciopelo morado con flecos de oro, muy adornado de ramos y candeleros de plata.—Clero parroquial, «cerraba la procesión, que nunca llevó tropa, tambores ni música detrás.»

SIGLO XVIII: DECADENCIA DE LAS COFRADÍAS

NOTAS CURIOSAS

El apogeo terminó y comenzó la decadencia del número y del esplendor de las cofradías. Han conservado las memorias escritas que llegaron a nosotros algunas curiosas noticias, relativas a diversos aspectos de las procesiones del siglo XVIII.

Acerca de cofradía revuelta o accidentada, el ejemplo de la de los estudiantes de la Universidad con el título de «Las negaciones y lágrimas de san Pedro.» De ella dice el analista Matute (1): figuraba desde 1691, tenía un solo paso, y se agregaba a otra cofradía, «bajo cuyo estandarte los cofrades cumplían su estación y tomaban cera.» Pero las travesuras juveniles causaron la negativa de todas las cofradías para admitir a los estudiantes, «por lo que éstos se unieron a los mulatos, pues hasta los negros esquivaban la compañía de los estudiantes.» En 1720 el Cabildo les negó licencia para salir aquel año; y el último de que hay memoria fué el de 1727, que salieron de los Menores en la tarde del Jueves Santo.

Como forma especial de procesión en el siglo XVIII puede servir de ejemplo la que llevaba el Cristo de la Vera Cruz, fundada en la primera mitad del XVI en el convento de san Francisco. Descríbela González de León.—Comenzaba la manga o manguilla parroquial. Seguían dos largas

(1) Página 132 del tomo I de *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*, por don Justino Matute y Gaviria, impresos en 1887, de manuscrito de 1822 existente en la Biblioteca Capitular y Colombina.

filas de hermanos vestidos de frac, en silencio profundo y con gruesas velas de cera verde. El estandarte en medio de las filas. Paso de grandes dimensiones del Cristo; las andas del paso llevaban relieves de pasajes de la Pasión en color oscuro. Precedida de su grande cruz, la Comunidad de san Francisco cantando salmos. El Simpecado. Otras filas de hermanos. Paso de la Virgen de las Tristezas, con palio negro, candeleros y faroles de madera de granadillo en oscuro: «esto, junto con el color verde de la cera, daba a la cofradía tanto tono de tristeza que inspiraba respeto y veneración.» Presidencia del clero parroquial del Sagrario.

El aspecto de las calles que recorrían las cofradías, elogiadas por el *Hebdomadario,* está escrito del siguiente modo (1): «multitud de gente, ya natural, ya forastera y extranjera, con varios y diversos trajes y vestidos, y galas extraordinarias de las damas: sus arreos tan bien prendidos, como hay rosas en el garbo y brío sevillano: el esmero y limpieza que en sí tienen, pasma el juicio, admira el entendimiento, y es muy digno de ponderación, y no menor admiración ver la gente que se registra en los balcones y calles a ver pasar las cofradías.»

Las novedades ocurridas en las procesiones se redujeron a dos principales. En la mediación del siglo se agregaron a ellas los demandantes: éstos, con sombrero redondo y cinta blanca, golilla y túnica sin cola, iban pidiendo al público dádivas para las hermandades. Fueron suprimidos los disciplinantes en 1777, según ampliaremos luégo: desde entonces quedaron las cofradías con muñidor tocando campanilla al principio, demandantes recorriendo la procesión, cofrades de luz con sus túnicas y capirotes, sus insignias y sus pasos, y el clero correspondiente, haciendo estación común a la Catedral.

De alegorías y simulacros distintos de la Pasión, a los dos procedentes del siglo XVI y los tres del siglo XVII, hay que agregar tres del siglo XVIII: el Sol eclipsado, en la cofradía de la Quinta Angustia, que no pasó al siglo siguiente; el Sagrado Decreto para que Jesús bajase al mundo a padecer la muerte para redimir al hombre, en la cofradía del mismo título, de la Trinidad, que todavía subsiste; y la

(1) Periódico *Hebdomadario útil sevillano*, del 14 de abril de 1759; hojas en octavo coleccionadas en un volumen, en la Biblioteca Capitular y Colombina.

imagen de san Vicente Ferrer, en la cofradía de la Conversión del Buen Ladrón, que no pasó al siglo siguiente.

REGULARIZACIÓN GUBERNATIVA: PROHIBICIONES Y DISPOSICIONES

Por los años de 1720 hubo necesidad de nuevas correcciones a las hermandades devotas procesionales. Como dice Matute y Gaviria (1), «era por este tiempo todavía muy frecuentada la estación de la Cruz del Campo, adonde los viernes y otros días de Cuaresma iban rosarios y misiones de penitencia, en las que se habían mezclado algunos desórdenes, con escándalo de la verdadera devoción, por la indecencia con que solían presentarse los que iban vestidos de nazarenos; así que, el Cabildo, sede vacante, trató de impedirlos con providencias oportunas, a cuyo efecto prescribió reglas que recomendaban la modestia y compostura correspondientes a estos piadosos actos.»

El uso, de tiempo en tiempo, traía el abuso; y ya en nueva posterior generación sevillana se halló formado el juicio de censura, llegándose a pronunciar el de personas doctas contra la costumbre de los disciplinantes: varias cofradías hubieron de suprimirlos y fué aminorando el número de flagelantes; y al fin, por real orden de febrero de 1777, Carlos III suprimió en toda la Nación los disciplinantes, los empalados y todas las mortificaciones en público, prohibió llevar cubierto el rostro y las procesiones de noche. El arzobispo de Sevilla publicó la real orden en 17 de marzo, añadiendo otras prevenciones: que las túnicas fuesen decentes y sin ningún adorno, que los demandantes pidiesen con modestia y sin voces descompasadas, que no hubiese mesas de comestibles ni de bebidas en las estaciones recorridas por las cofradías.—Para inspeccionar el debido orden procesional y el cumplimiento de lo mandado formáronse dos salas o tribunales.

Primer tribunal.—Con objeto de recibir a las cofradías, a las horas de salida que se habían marcado, se constituía la sala de Tenientes de Asistente, con escribanos y alguaciles del Gobierno, en el zaguán de una casa del cruce de la ca-

(1) Página 131 del tomo I.

lle Sierpes con calle Cerrajería: pero dadas las dificultades de salir de las iglesias con la exactitud marcada, se convino en que la manga de cada cofradía se dirigiera a la hora señalada al zaguán del Tribunal y en éste esperase el paso de la procesión correspondiente para incorporarse a ella.

Segundo tribunal.—A fin de inspeccionar el cumplimiento de las disposiciones dictadas, se constituía la sala de Alcaldes del Crimen y alguaciles de la Audiencia en el zaguán de una casa del cruce de calle Sierpes con calle Entrecárceles: ocurrió acerca de la disposición de llevar alzado el antifaz del capirote que los hermanos prefirieron no usar el traje de capirote y túnica e ir vestidos de serio; pero al poco tiempo volvieron capirote y túnica, adoptándose el medio de levantarse el antifaz al pasar por delante de los dichos tribunales y al entrar en la Catedral.

En 25 de junio de 1783, el Consejo de Castilla de Carlos III prohibió la fundación de hermandades sin la licencia real y la aprobación eclesiástica; dispuso el traslado de las Sacramentales a las parroquias respectivas y ordenó a las hermandades existentes la formación de nuevos estatutos para ser examinados y aprobados por el mismo Consejo, mediante informes del Procurador de la Ciudad y del Fiscal de la Audiencia, que debían acompañar a los estatutos. Desde entonces, registrándose la antigüedad de cada una, las cofradías quedaron sometidas también a la jurisdicción ordinaria, como ya lo estaban desde 1604 a la jurisdicción eclesiástica, y se reúnen el tribunal del Provisor del Arzobispado y el tribunal del Gobierno y de la Ciudad para señalar estaciones, lugares y horas; y en la procesión, además del clero correspondiente, va la presidencia de la autoridad civil.

ESTADÍSTICAS DE LAS COFRADÍAS EN EL XVIII

Una revista ilustrada (1) publicó copia del documento más antiguo que conserva el Provisorato del Palacio Arzobispal acerca de los llamamientos de las cofradías: refiérese al año 1775 y registra en miércoles, jueves y viernes santos

(1) *La Exposición*, de marzo de 1912.

treinta y cuatro de las iglesias y capillas de Sevilla y once de las de Triana, en total 45 cofradías. Sin embargo, y juzgando que en ese número estarían comprendidas varias que ya no existían, de los datos del libro del señor Bermejo se deduce la estadística totalizada del movimiento habido en todo el siglo.

De las 41 cofradías que pasaron del siglo anterior al siglo XVIII (treinta y dos en Sevilla y nueve en Triana), se disolvieron cinco de Sevilla y dos de Triana de las procedentes del XVI, y tres de Sevilla y tres de Triana de las procedentes del XVII, quedando subsistentes 28 (veinticuatro de Sevilla y cuatro en Triana). Y como durante el XVIII no se creó ninguna en Sevilla, y solamente fueron nuevas dos en Triana, de las que se disolvió una, quedando la del Jesús de la Salud, fundada por los castellanos nuevos o gitanos; resultó que el siglo XVIII transmitió a su siguiente 29 cofradías (veinticuatro en Sevilla y cinco en Triana).

Durante el XVIII fué muy variable el número de cofradías que hicieron estación cada año: el máximo fué de 21 en 1729, con motivo de presenciarlas Felipe V y su Corte desde una tribuna formada en la Capilla Mayor de la Catedral; 14 fueron en varios años; y el mínimo fué de tres en 1793 y de dos en 1795, a causa del pleito respecto a antigüedad y lugar que sostuvieron las cofradías del Gran Poder y de las Tres Necesidades, «pleito tan alborotado que atemorizó a todas las cofradías», según dice González de León.

SIGLO XIX: ESTACIONAMIENTO Y REANIMACIÓN

PÉRDIDAS Y REFORMAS

La invasión francesa y los sucesos políticos del primer cuarto de siglo produjeron desorganizaciones de hermandades y pérdidas de importantes riquezas de las mismas. Dice el señor Farfán y Ramos: «pasos riquísimos fueron presa del fuego; alhajas de oro y plata costosísimas, desaparecieron; los archivos, vendidos por papel viejo, en donde había documentos inestimables para el historial de ellas;

y, caso raro, el extravío de veneradas imágenes, cuyo paradero hasta hoy es ignorado» (1).

En los primeros años del siglo fué suprimido el muñidor delantero, quedando en alguna procesión un pertiguero, con su pértiga de plata y el libro de los estatutos de la hermandad; también desaparecieron los demandantes que recorrían las procesiones pidiendo dádivas al público; la cruz de la hermandad fué al principio de la procesión, y la manga parroquial se trasladó delante del paso de la Virgen. En 1835, con la reforma constitucional, fueron suprimidos los tribunales que desde 1777 se colocaban en los cruces de las calles Cerrajería y Entrecárceles, yendo cada cofradía después del clero presidida por un teniente o delegado del Alcalde Presidente del Ayuntamiento, el cual concurre a la iglesia correspondiente para ir en la procesión. Y con la supresión de los tribunales inspectores cayó totalmente en desuso el convenio de levantarse el antifaz del capirote.

EN LA MEDIACIÓN DEL SIGLO

Comenzó la reanimación de las cofradías, aumentando el número de las que hacían estación anualmente, restaurando pasos e imágenes, renovando bordados y ornamentos, volviendo la emulación de las hermandades, creciendo el público espectador, repitiéndose los impresos encomiásticos y descriptivos de las procesiones.—Don Serafín Adame y Muñoz se ocupa de las festividades religiosas litúrgicas de la Semana Santa, y afirma (2) que las túnicas de todas las cofradías son generalmente de color negro, algunas son moradas o blancas, «con muy pocas excepciones en nada se distinguen las de unas u otras cofradías más que en los pasos y en los escudos de la hermandad a que pertenecen, bordados al lado izquierdo del pecho con seda de diferentes colores.»—El señor Cuesta y Paulín habla también de la solemnidad del cuadro que presentaba la Catedral «a las cuatro de la madrugada del viernes santo, que dan principio a entrar las cofradías: el silencio de la noche interrumpido sólo por el triste eco de las bocinas que llevan las procesiones, el traje penitente de los cofrades, su

(1) Artículo «Las cofradías sevillanas», firmado por Maese Farfán, en la revista *Via Crucis*, correspondiente a marzo de 1926.

(2) Página 77, tercera parte de las *Glorias de Sevilla*. 1849.

compostura, y las dolorosas imágenes que conducen, vistas al reflejo de las luces del Monumento y las que llevan en las andas» (1).

Entonces apareció la primera historia de las cofradías, que escribió el cronista don Félix González de León (2), reuniendo datos para el cuadro general de ellas y el desarrollo particular de cada una. Treinta años después, el abogado don José Bermejo Carballo (3), con erudición y estudio del asunto, registró los archivos de las hermandades y recurrió también a los informes orales de recuerdos, presentando el libro más nutrido y completo que hasta hoy se ha escrito acerca de crítica general de esta clase de hermandades y de historia detallada de cada una de las cofradías.

SIMULACROS DISTINTOS DE LA PASIÓN

De los ocho pasos de simulacros y alegorías distintos de la Pasión, conservados dos del siglo XVI y tres del XVII, y hechos tres en el XVIII, solamente pasaron dos al XIX: el del Triunfo de la Cruz sobre el Pecado, de la cofradía del Santo Entierro, procedente del XVI y que todavía subsiste, y el otro Triunfo de la Cruz, de la cofradía de la Hiniesta, procedente del XVII. Además, hubo tres nuevos en el XIX: Triunfo del Espíritu sobre la Materia, de la cofradía del Cristo de la Salud, que no pasó al siglo siguiente; el profeta san Elías, de la cofradía de la Conversión del Buen Ladrón, que pasó al XX; y el Niño Jesús bendiciendo los atributos de la Pasión que le presenta un grupo de ángeles, de la cofradía de la Quinta Angustia, que también subsiste.

ESTADÍSTICAS DE COFRADÍAS EN EL XIX

De las 29 cofradías (veinticuatro de Sevilla y cinco de Triana) que transmitió el siglo XVIII, se disolvieron dos de Sevilla y una de Triana de las procedentes del XVI, una de Sevilla procedente del XVII, una de Triana procedente del siglo XVIII, quedando subsistentes 24 cofradías (veintiuna

(1) *Descripción de la Catedral y principales festividades que en ella se celebran*, 1850.

(2) *Historia crítica y descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en Sevilla*, 1852.

(3) *Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías... fundadas en esta Ciudad*, 1882.

en Sevilla y tres en Triana). A estas veinticuatro hay que agregar las renovadas de Sevilla, tres del XVI y una del siglo XVII, de las disueltas en el XVIII, y las dos creadas en Sevilla. Resultó en junto que el siglo XIX transmitió 30 cofradías (veintisiete en Sevilla y tres en Triana).

El número de las que hicieron estación en cada año tuvo muchas variaciones: bajó el número hasta una sola en 1812; al poco tiempo, de 1820 a 1825, no salió ninguna, por los asuntos políticos (1); reanudaron la salida con variaciones y ascendiendo a dieciocho en 1875; y con pocas variantes llegó al número treinta en 1898.

SIGLO XX: EXTRAORDINARIO DESARROLLO

Presenta este siglo el mayor auge que han tenido las cofradías sevillanas en esplendor y ordenación, en riquezas artísticas y alhajas, en lujo y ostentaciones, en número de ellas.

ABUNDANCIA Y ESTADÍSTICAS

No siendo suficientes los días de Domingo, Miércoles, Jueves y Viernes santos para hacer las estaciones las cofradías creadas, fueron habilitados el Martes desde el año 1912 y el Lunes desde 1925, y esta abundancia motivó mayor cuidado en la ordenación de horas y de tránsitos de las procesiones, colocándose desde 1918 un tribunal eclesiástico y civil en la plaza de la Campana para inspeccionar las horas marcadas a las cofradías en aquel sitio.

En efecto; a las 30 cofradías transmitidas por el siglo XIX (veintisiete de Sevilla y tres de Triana) se agregan en el siglo XX: las renovadas de las desaparecidas en el XVIII, tres de Sevilla y una de Triana que procedían del XVI, dos de Sevilla que procedían del XVII y una de Sevilla del XIX que había desaparecido en el mismo siglo; y las creadas, cinco en Sevilla y una en Triana. Resultó, para 1926, la suma de 43 cofradías, contando con el Santo Entierro que sale con intermitencias anuales. Fueron ordenadas oficialmente, por los señores Vicario general del Arzobispado y Teniente

(1) Acerca de ésto escribió una *Carta dirigida al Duque de T'Serclaes*, e impresa en folio en mayo de 1895, el erudito don Manuel Chaves Rey.

de Alcalde delegado, para hacer estación en los grupos siguientes: 6 el Domingo de Ramos, 3 el Lunes, 4 el Martes, 7 el Miércoles, 8 el Jueves, 6 el Viernes de madrugada, 8 el Viernes en la tarde.

Por un estado gráfico que publicó el diario *La Unión* (1), marcando el número de cofradías que hicieron estación en cada año de los transcurridos desde 1796 a 1923 inclusive, se observa, con excepción de 1916 que fueron veintisiete cofradías, el crecimiento del número desde 1901 con treinta hasta 1921, 22 y 23 con cuarenta; y siguió creciendo a 1926 con cuarenta y dos señaladas oficialmente para salir, más la del Santo Entierro, que no fué organizada para aquel año.

ALGUNOS DETALLES DE INSIGNIAS, NAZARENOS Y ARMADOS

EJEMPLOS DE NAZARENOS.

(1) En ejemplar extraordinario de abril de 1924.

Comenzando por la izquierda del lector, el primer nazareno, de túnica con cola recogida y cirio, calzado con sandalias (es de la cofradía Desprecio de Herodes, parroquia de san Juan Bautista, vulgo san Juan de la Palma); el segundo, viste túnica sin cola, mandil y capa, y calza zapatos con hebilla, como los demás que aquí presentamos (pertenece a la cofradía del Sagrado Decreto, de la iglesia de la Trinidad); el tercero, cola recogida y zapatos, lleva el Libro de reglas (de la cofradía del Cristo del Calvario, parroquia de la Magdalena).

EJEMPLOS DE NAZARENOS CON INSIGNIAS.

El primero, cola recogida y zapatos, lleva canastilla y apagador (es de la cofradía Las Siete Palabras, parroquia de san Vicente); el segundo nazareno, de cola recogida y zapatos, lleva vara de cargo o distinción (y es de la cofradía de La Soledad, parroquia de san Lorenzo); el tercero, túnica sin cola y capa, lleva bocina (pertenece a la cofradía de La Cena, parroquia de Omnium Sanctorum).

NAZARENOS CON OTRAS INSIGNIAS.

El primero, de túnica sin cola, con capa y zapatos, lleva el Estandarte (y es de la cofradía del Cristo de la Expiración, de la capilla del Patrocinio, de Triana); y el segundo nazareno, con cola recogida y zapatos, lleva el Simpecado (pertenece a la cofradía del Cristo de la Coronación de Espinas, de la iglesia del Santo Angel).

Penitentes con cruces de madera, vestidos con túnica de cola recogida y calzando sandalias, aparecen en el primer grabado de la página siguiente: uno va descalzo y los pies desnudos; el capirote doblado sobre la espalda. Pertenecen a la cofradía de Jesús de la Salud, parroquia de san Nicolás.

Capitán, lanceros y saetero de armados a la romana (reproducidos en el segundo grabado de la misma página) que escoltan el paso del Jesús de la cofradía de madrugada de Jesús de la Sentencia y Virgen de la Esperanza, parroquia de san Gil, vulgo de la Macarena.

PENITENTES CON CRUCES.

EJEMPLOS DE ARMADOS.

OTROS ARMADOS.

Diferentes clases de armados de la cofradía del Santo Entierro, la más notable de todas las sevillanas, de organización difícil y de gastos considerables, causas de las intermitencias anuales que hay en su formación y su salida. De ella especialmente nos ocuparemos al final de esta sección.

UNA CENTURIA.

La centuria de armados del Santo Entierro, agrupados en un patio particular con objeto de hacer la fotografía, que reproduce el grabado segundo de la página anterior.

ORGANIZACIÓN DE UNA COFRADÍA PARA IR EN PROCESIÓN

Cada hermandad está dirigida y administrada por Hermanos mayores, Consiliarios, Mayordomos, Secretarios, Censores, Fiscales, Priostes, Diputados, Camareras de imágenes y de altares. El número de hermanos de cada cofradía es variable: cuéntanse desde 85 en la cofradía del Cristo de la Fundación, 345 en la del Prendimiento, 450 en la de Jesús azotado, hasta 712 hombres y mujeres en la de la Coronación de Espinas.

Se puede establecer, como orden general de una procesión, el siguiente que formamos. — Abren paso guardias a pie o a caballo; en algunas van armados a la romana a caballo y en otras una banda de cornetas de tropa montada. — Cruz de la hermandad, con varas o faroles a los lados. — Parejas de nazare-

VIRGEN DE LAS LÁGRIMAS.
(Parroquia de santa Catalina).

nos, a distancia unas de otras, con los cirios apoyados en la cintura o pendientes de los brazos.—Los diputados de gobierno, con varillas, recorren la procesión para llevar el orden de marcha y descansos.—Entre las parejas, y acompañadas de varas, van las insignias de Estandarte, Bandera y Simpecado.--Distribuidas también las parejas de bocinas y canastillas.—Manga o cruz parroquial.—Libro de reglas y dos varas.—Delante de los pasos, la presidencia de cada uno, tres a cinco hermanos de los cargos distinguidos con varas.—En las esquinas de los pasos, guardias civiles o soldados: algunos pasos de los Jesús llevan delante cantores y óboes, y detrás centurias de armados a la romana; las Vírgenes van antecedidas de filas de acólitos con incensarios y con altos ciriales.—Tras el paso de la Virgen, algún penitente con cruz a cuestas y descalzo, o algunas devotas con velos al rostro y con luces de cera.---Sigue el clero parroquial.—Presidencia delegada del Alcalde del Municipio, y guardias a sus órdenes.—Música y piquete de tropa.

VIRGEN DE LA AMARGURA Y SAN JUAN.
(Parroquia de san Juan Evangelista: vulgo de la Palma).

LOS PASOS DE LAS COFRADÍAS

Las 43 cofradías, con el Santo Entierro, cuentan con 79 pasos: once de ellas con un solo paso, veintiocho con dos pasos, cuatro con tres pasos.

Por las imágenes y representaciones que llevan los pasos, resultan distribuidos en los grupos siguientes: 3 de simulacros y alegorías distintos de la Pasión, 22 pasajes de la Pasión y Muerte, 6 Jesús con la cruz al hombro, 3 Jesús con el Cirineo, 4 Crucificados solos, 10 Crucificados con otras figuras, 25 Vírgenes solas, 6 Vírgenes con san Juan.

VIRGEN DE LA ESPERANZA.
(Parroquia de san Gil: vulgó Macarena).

Los simulacros y alegorías son: Triunfo de la Cruz sobre el pecado, procedente del XVI, en el Santo Entierro; Sagrado Decreto, procedente del siglo XVII, en la cofradía de la Trinidad; Niño Jesús bendiciendo, procedente del siglo XIX, en la Quinta Angustia.

Como ejemplos de los pasos de Vírgenes: el de las Lágrimas, de la parroquia de santa Catalina, fotograbado de la página 519, hecho en el templo y completos los faldones

del paso; el de la Amargura y san Juan, de la parroquia del Evangelista, o de la Palma para el vulgo, fotograbado de la página 520; y el de la Esperanza, de la parroquia de san Gil, vulgo de la Macarena, fotograbado de la página 521.

Jesús del Gran Poder. (Parroquia de san Lorenzo).

La Exaltación. (Parroquia de santa Catalina).

Como ejemplo de los Jesús con la cruz al hombro, sin el Cirineo, reproducimos el paso del Jesús del Gran Poder, parroquia de san Lorenzo, al salir en procesión de madrugada y estando en el atrio de la puerta principal del templo.

Los pasajes de la Pasión y Muerte que tienen las hermandades, y que salen por Semana Santa, aunque sin ordenación en ellos, resultan ordenados del modo siguiente:—Entrada en Jerusalem.—La Cena.—Oración en el Huerto.—El Prendimiento.—Jesús ante Anás.—Desprecio de Herodes.—La Sentencia.—Coronación de Espinas.—Jesús azotado.—Calle de la Amargura.—Jesús en el Calvario.—La Exaltación, de la parroquia de santa Catalina, grabado en la página 522.—Cristo sediento.—Conversión del Buen Ladrón, paso de la capilla de Monserrat, grabado adjunto, hecho dentro de la capilla y ante el coro de la misma.—La Lanzada.—Las Siete Palabras.—Las tres Necesidades de la Virgen en el Calvario.—El Descendimiento, parroquia de la Magdalena, fotografía hecha en la capilla de la cofradía y reproducción

CONVERSIÓN DEL BUEN LADRÓN.
(Capilla de Monserrat).

en esta página.—La Piedad.—Sagrada Mortaja.—Santo Sepulcro.—Duelo.

ELOGIOS Y PROPAGANDA

A partir del comienzo de la segunda decena del siglo, la propaganda y el elogio de las fiestas sevillanas de Semana Santa se han realizado con abundancia de artículos de la prensa periódica local y madrileña; en libros y opúsculos

EL DESCENDIMIENTO. (Parroquia de la Magdalena).

de alabanzas poéticas y descripciones literarias; en revistas y folletos ilustrados con grabados de cofradías y sus deta-

lles; en relaciones y capítulos coleccionados con noticias y extractos de las historias de las hermandades (1).

ESPLENDORES

Las cofradías en su emulación, aparte de las nuevas esculturas que adquieren las recién formadas, constantemente estrenan mantos de vírgenes, túnicas de santos, sayas y otras vestiduras de imágenes; coronas, potencias, alhajas y otros ornamentos de las efigies; palios, varales, peanas, zócalos y faldones de pasos; candeleros y faroles, jarros y floreros, ciriales e incensarios, objetos varios del culto; insignias de hermandad, revestimientos de nazarenos (2).

A los resplandores de los recamados de oro y de los terciopelos, al brillo de la plata y los dorados, a las luces de las joyas y de la cera, a los colores de las flores y de los paños, en cuadro deslumbrador, agréguese el pintoresco conjunto de la policromía de las telas, de merino, de crespón, de seda, de terciopelo, que visten los nazarenos en sus capirotes, capas y túnicas. En distintas combinaciones de colores con las prendas, son los más abundantes el blanco y el negro reunidos; más, el blanco solo, o blanco con rojo, morado, verde o celeste; y el negro solo, o negro con morado o amarillo cromo claro, que el vulgo llama color crema; siguen con frecuencia, el morado solo y morado con

(1) Insertan buenas descripciones literarias y poéticas, de las cofradías en las calles de la Ciudad, los libros siguientes: *La tierra de María Santísima*, por don Benito Más y Prat, 1891, segunda edición en Madrid, 192»; *El Encanto de Sevilla*, Madrid, 1921, y *Es una novia Sevilla*, 1923, por don José Muñoz San Román.

(2) Sirvan de ejemplos, para testimoniar estas clases de trabajos y el amor de los cofrades a sus hermandades, las novedades de los años 1927 y 28.

Castillo Lastrucci, después de hacer imágenes para una cofradía de Málaga, hizo las siguientes: Paso de la Sentencia, de la Macarena, nuevas figuras policromadas y estofadas, aspecto que no se había hecho anteriormente. Para la cofradía «Presentación de Jesús al pueblo, y Virgen de la Paloma», de san Benito de la Calzada, que hacía años no salía y se reanudó en 1928, hizo los dos pasos: el primero lleva a Jesús, Pilato, dos judíos, dos soldados romanos, la mujer de Pilato y su doncella. Nuevo paso para el Cristo de la Expiración, vulgo El Cachorro, de Triana: artístico y costoso conjunto en talla dorada de rocalla y traza plateresca, con figuras estofadas de ángeles; los dibujos de medallones, faroles y varias insignias de la cofradía, para plata repujada, los hizo don Francisco Ceballos Montenegro.

Paso de la Virgen de la Merced, parroquia del Salvador. Palio y manto nuevos, dibujo inspirado en gusto ojival, de don Antonio Amians de Austria: bordados delicados de seda sobre terciopelo, las cadas del palio tienen medallones de los Siete Dolores, y los faldones del paso medallones del Apostolado. Las varas del palio, faroles y candelabros en plata cincelada, y la peana de la Virgen en plata repujada, en estilo gótico florido; las pequeñas estatuas de la peana, hábilmente hechas por don José Merino. Los respiraderos del paso, también de gusto ojival o gótico, de plata repujada y cincelada, ornamentada con mármoles de Italia, representando la Letanía de la Virgen, hechas por don José Moguel.

EJEMPLO DE PROCESIÓN DE NAZARENOS, DE BLANCO.

EJEMPLO DE PROCESIÓN DE NAZARENOS, EN NEGRO.

crema; y el crema con rojo, azul o verde; y hay también azul solo y verde solo.

VISTAS ESPECIALES DE LAS COFRADÍAS DESFILANDO

Presentan estas procesiones, en las carreras que recorren ya la común, ya las particulares, una variedad de vistas sin-

gulares, cuadros bellos, interesantes perspectivas en relación con determinados lugares; y cada una de las vistas tiene su carácter, su aspecto, su significación en la contemplación artística del cuadro dinámico, movido, en sucesión de figuras y de objetos brillantes por su materia componente, su ostentación y su reflejo de luz.

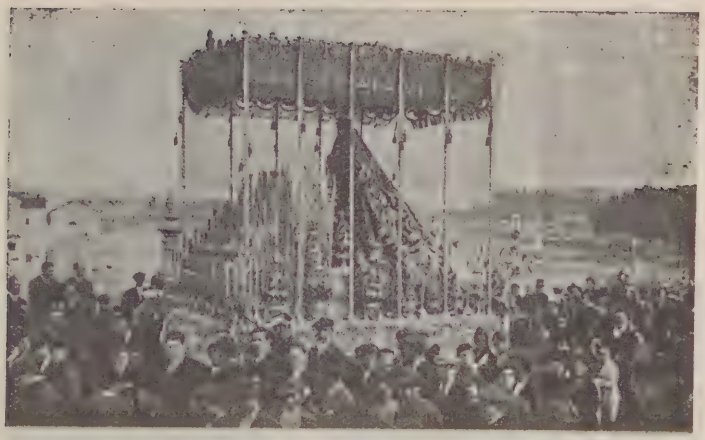
Cuadros solemnes: de tránsito ceremonioso y reposado, el desfile por la plaza central, entre la Audiencia y el Ayun-

Cofradía desfilando ante el Ayuntamiento.

tamiento, ante la presidencia municipal; de mística contemplación el paso por el interior de la Catedral, entre la Capilla Mayor y el Coro; de recogimiento y devoción, la salida del Gran Poder, por la plaza de san Lorenzo.

Era de tristeza y desconsuelo, la parada de la Esperanza de Triana ante una puerta de la suprimida Cárcel del Pópulo, para que la vieran algunos presos por una reja oblicua, a la vez que sonaban los dolorosos acentos de las coplas populares que se llaman saetas.

Cuadros pintorescos: con fondos perspectivos del río, el tránsito de las cofradías trianeras, principalmente la Esperanza y el Cristo que el vulgo llama el Cachorro, por el puente de Isabel II, de noche en las salidas y de día la de madrugada, de regreso a su templo; de perpectivas ascendente y descendente el paso, por el puente sobre el ferrocarril de



La Esperanza, por el puente de Isabel II

san Bernardo, del Cristo de la Salud; y de arte gustoso, la vuelta de noche por los jardines de Murillo, de la Candelaria de san Nicolás.

La Esperanza de la Macarena, por la Resolana, para recogerse en su parroquia,

Muy popular y movido, el paso por la Resolana de la Macarena, de la Esperanza de san Gil, que se dirige de vuel-

ta a su iglesia, entre muchedumbre que descompone la procesión y aisla y separa a los nazarenos.

DE RIQUEZAS

Un número extraordinario del diario *La Unión* (1), entre sus estudios publicó uno relativo al valor pecuniario de las cofradías. Hizo constar que «resultaría curiosa una estadística bien ponderada de la riqueza material que ostentan y mueven las cofradías en pasos, insignias, joyas, cera, vestuario de las efigies, capas, dalmáticas, túnicas de nazarenos, el gasto anual que desembolsan para sacar sus procesiones, los muchos efectos valiosos que han adquirido en distintas épocas, como altares de plata, vestuarios de preciosas telas, grandes candelabros y otras luces, capillas de música, y demás atenciones del culto, para celebrar sus quinarios y otros actos religiosos dentro de cada año.»

Las grandes dificultades para reunir tal estadística redujo el deseo a hacer un ensayo, diciendo el articulista que *de las cuarenta y tres* cofradías activas que tenía Sevilla, solamente pudo recoger noticias y cálculos de *veintiocho*. Ordenó los datos del valor pecuniario de indumentaria de imágenes, componentes de los pasos, insignias de las hermandades, algunas túnicas de los nazarenos, costos de accesorios para disponer las procesiones, alhajas propias de los Cristos, y alhajas que llevan las Vírgenes, tanto propias como prestadas por las respectivas camareras: desde las vírgenes de la Quinta Angustia, de la Magdalena, y la de la Palma, de san Pedro, sin ninguna alhaja; a las vírgenes de la Concepción, de san Miguel, de la Merced, del Salvador, y de la Esperanza de san Jacinto, cada una con alhajas por valor de 400.000 pesetas; a las vírgenes del Dulce Nombre, de san Antonio de Padua, y la Soledad de san Lorenzo, cada una con valor de 500.000 pesetas; a la Virgen del Valle, del Santo Angel, con 650.000 pesetas, y a las vírgenes del Mayor Dolor, de san Lorenzo, y de la Candelaria, de san Nicolás, cada una con valor de 800.000 pesetas.—De modo, que la suma total de la riqueza pecuniaria, que calculó el articulista movían las *veintiocho* cofradías que pudo estudiar,

(1) Dedicado a la Semana Santa, en abril de 1924.

arrojaba la cifra de *nueve millones y setecientas ochenta mil pesetas.*

(Si consideramos semejantes las quince cofradías que faltan para llegar a las cuarenta y tres, estando entre ellas la del Santo Entierro, y juzgamos sus valores en un tercio de la suma que arrojaron las veintiocho, tendremos para las *cuarenta y tres* cofradías una riqueza pecuniaria movida de *once a doce millones de pesetas).*

LA COFRADÍA DEL SANTO ENTIERRO

Siendo esta cofradía la más importante de Sevilla, y verificándose con muy frecuentes intermitencias de años desde su fundación a fines del siglo XVI, porque es difícil reunir los elementos que la componen y son muy crecidos los gastos que originan su formación y su salida, vamos a terminar esta sección con breve historia descriptiva de la mencionada cofradía.

Como dato preliminar consignaremos que la cofradía del Santo Entierro y Virgen de Villaviciosa, hoy conservada en la capilla de san Gregorio de la calle de las Armas, contaba como hermanos mayores a los reyes de España y en su representación el Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Sevilla, cuyo emblema del *no madeja do* llevaba el sello de la Hermandad en la parte inferior, debajo del viril y del calvario, que están sobremontados por corona imperial, y constando además de escudo nacional con el toisón de oro. Por estas circunstancias, la mayor parte de los gastos que originaba la salida de la procesión eran sufragados por el Municipio.

EN EL SIGLO XVII

Establecida la cofradía en la capilla de san Laureano, en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, la hermandad celebró el misterio del Santo Entierro con representación animada y con procesiones, en la forma que reproducimos del abad Sánchez Gordillo, dándole orden adecuado a nuestro plan.

Descendimiento y sepultura. A las doce de la noche del Jueves santo eran expuestas al público las imágenes de

Cristo Crucificado entre los ladrones, y al pie de la Cruz el grupo de la Virgen, san Juan y las tres Marías. A las tres de la tarde del Viernes santo era predicado el sermón del Descendimiento; después, cuatro sacerdotes con albas y estolas bajaban al Cristo, lo colocaban en brazos de la Virgen, lo envolvían en sábana blanca y lo depositaban en el sepulcro. Seguidamente era ordenada la procesión.

Procesión de Entierro. Comenzaba con veinticuatro niños del Seminario de la Doctrina, con su cruz y hachas amarillas.—Estandarte de la hermandad de la Virgen de Villaviciosa, de damasco verde y cruz blanca en su centro, y los cofrades con escapularios verdes y con disciplinas.—En andas el jeroglífico del Triunfo de la Cruz sobre el Pecado: este paso llevaba la Cruz en el Calvario, con los efectos que sirvieron para descender de ella el cuerpo de Cristo (dos escaleras, un lienzo blanco y un lienzo negro que lleva la inscripción *Mors mortem superavit),* al pie de la Cruz un esqueleto humano, con grande guadaña en la mano izquierda, sentado sobre un globo y apoyando la cabeza sobre el brazo derecho en actitud de abatimiento, y enroscada en el globo la serpiente con manzana en la boca, como símbolo del pecado original.

Seguían las mangas parroquiales.—Religiosos de todos los órdenes.—Cien clérigos, que en bandejas de plata llevaban los atributos de la Pasión.—Cuatro pífanos y cuatro tambores enlutados y destemplados.—Un grupo fúnebre de dolientes.—Seis estandartes de tafetán negro arrastrando.—Cantores con ministriles, cantando salmos.—Estandarte con cruz bordada en el centro, acompañado de acólitos con ciriales e incensarios.—Muchos cofrades con túnicas negras y grandes cirios de cera blanca.—Debajo de palio negro con doce varales que llevaban otros tantos sacerdotes con pluviales negras, y a los hombros de otros sacerdotes con iguales capas, las andas con la urna o Sepulcro del Señor.

Hermanos con luces.—Paso del Duelo, formado por las imágenes de la Virgen, san Juan y las Marías.—Clero parroquial de san Vicente.

Estación de Sepulcro. A la vuelta de la Catedral pasaba la cofradía por la iglesia del convento de san Pablo, y en ella dejaba el paso del Sepulcro, custodiado por soldados armados; donde «al día siguiente, sábado, iba mucho pueblo a visitarlo.»—El domingo de Pascua era coloca-

da, de pie sobre el Sepulcro, otra imagen del Cristo Resucitado.

Procesión de Resurrección.—Desde su capilla de san Laureano salían los hermanos, «todos vestidos de gala», iban a san Pablo recogían el Sepulcro, y en solemne procesión y con música volvían a la capilla, en la que se celebraba gran fiesta de Resurrección.

Decayó la cofradía en el mismo siglo XVII, llegando empobrecida a 1690: reanimada entonces salió en 1693, restaurada a los veinte años de penuria. El señor Farfán y Ramos (1), copió una relación de la forma en que salió la cofradía en 1693, hecha por el cofrade don Juan Gómez de Prado, que se conserva entre los papeles y documentos del archivo de la hermandad.

La procesión en 1693. Comenzó con veinticuatro niños de la Doctrina, con cera amarilla.—Muñidor con ropón de damasco negro y galón de oro, escudo de plata en el pecho y tocando campanilla de plata: a sus lados dos bocinas.—Seis diputados con varas.—La Manga de terciopelo negro con guarniciones y con el escudo de la cofradía, de plata repujada.—Dos estandartes: uno verde y otro negro con cruz roja.—Ciento veinte hermanos con cera amarilla.—Capilla de música.—Dos diputados con varas.—Paso de la alegoría del Triunfo de la Cruz sobre el Pecado, descrito en la página anterior).—Escuadra de banderas, capitán y treinta soldados con espada y banderas de tafetán negro arrastrando por el suelo, pífanos con sordina y tambores destemplados.

Mandados por el arcángel san Miguel, iban veinte niños vestidos de ángeles con morrión y plumero, manto, alas de plumas, botines blancos: «iban todos tan llenos de joyas, de diamantes, esmeraldas, perlas, rubíes y cadenas de oro que parecían que llevaban toda la India; llevaban tantos penachos de plumas de diferentes colores, que al ver tanta riqueza y tan bien dispuesta junto con la hermosura de los niños y la grandeza con que hacían la cortesía cuando era preciso, llevaban la admiración a tanto gentío como venía a ver esta maravilla del orbe.»—Ciento cuarenta hermanos con túni-

(1) En el diario *El Correo de Andalucía*, del día 2 de abril de 1920.

cas negras y velas.—Los religiosos mercenarios.—Ciento ochenta sacerdotes y priores con estolas negras y velas.—Cruces parroquiales presididas por la de san Vicente, que era la de la collación de la cofradía.—Acólitos con ciriales y subdiáconos con capas negras.—Clero con sobrepellices, estolas negras y velas.—Mayordomo entre dos Alcaldes con túnicas y varas de plata.—Eclesiásticos con dalmáticas negras e incensarios y ciriales de plata.—Capilla de música.—Sepulcro a hombros de ocho sacerdotes con casullas negras; en las esquinas cuatro reyes de armas con ropones de damasco carmesí, escudos bordados en oro y mazas doradas; alrededor doce armados de ropas negras y con alabardas, y doce hermanos con pesadas hachas de cera blanca: el féretro o urna con columnas salomónicas de carey, hojas y racimos de plata repujada, almohada y sábana del lecho «cuajadas de joyas y perlas de mucho valor.»—Palio de terciopelo negro con fleco de oro, y con ocho varas de plata conducidas por sacerdotes con capas y pluviales. Tres compañías de a cincuenta hombres cada una, arcabuceros, piqueros y mosqueteros, con sus respectivos capitanes y pajes de jineta, vestidos de negro y con las armas a la funerala y con velas.

Simpecado de terciopelo negro.—Ciento veinte hermanos con hachas.—Dos diputados.—Veinticuatro hermanos con túnicas e incensarios, que llevaban además cajas de olores y ricas toallas al hombro.—Diputado mayor.—Capilla de música.—Paso de la Virgen con san Juan, las Marías y los discípulos José y Nicodemo.—Clero parroquial con diáconos, preste y cuatro caperos.—Asistente de la Ciudad, con todos sus ministros.—«Gran acompañamiento de toda la Nobleza y personas calificadas de la Ciudad.»

En los años de 1694, 1697 y 1700, en que también hizo estación la cofradía, tuvo algunas variantes: los cofrades vistieron capirote y túnica negros de tela basta, y cordón de cáñamo a la cintura, yendo descalzos los de sangre y con alpargatas los de luz; el estandarte era negro con cruz verde, y para otras procesiones era verde con cruz blanca; el escudo de las varas tenía por un lado a Cristo con el Sudario y los discípulos José y Nicodemo, y por el otro lado la Virgen; el escudo de las velas era un sepulcro con un árbol verde.

EN EL SIGLO XVIII

Suspendida la procesión varios años, salió en 1727. Y para que la viesen Felipe V y su Corte, que se hallaban en Sevilla, fué organizada en 1729 con gran lujo y añadiéndole mejoras y notable acompañamiento. De como fué la procesión se imprimió una relación extensa, muy detallada en descripciones, pormenores de trajes de sibilas, ángeles y otros, nombres de los concurrentes con trajes representativos, y muchos datos de la formación. Por la relación se deducía que el número de personas que formó la procesión fué de cerca de dos mil, «cuyo número se aumentó luégo que anocheció con muchas hachas que se pusieron para alumbrar a las tropas de los niños, los ángeles, las sibilas, etcétera.» Este cuaderno impreso lo vió González de León, y de él hizo resumen de la formación, que reproducimos ordenándolo.

Procesión en 1729. Muñidor con ropón de damasco morado, escudo de plata al pecho, y tocando campanilla de plata, entre dos nazarenos con bocinas adornadas de banderitas de tafetán negro. —Cuatro diputados con varas.—Veinticinco niños del Seminario de la Doctrina Cristiana con estandarte verde y cirios amarillos.—Veinticuatro hermanos con casacas negras y hachas amarillas.—Estandarte de la hermandad de Villaviciosa, con vara de plata.—Cincuenta hermanos con el mismo traje militar de serio y hachas amarillas.—Manga de terciopelo negro y cubierta con crespón su cruz de plata.—Treinta hermanos como los anteriores.—Estandarte de raso negro y cruz roja y vara de plata.—Veinte hermanos como los anteriores.—Grupo de ministriles tocando sonatas fúnebres.—Dos acólitos con dalmáticas e incensarios, y dos nazarenos con bocinas.—Paso de la Alegoría.

Setenta hermanos con casacas y hachas blancas.—Dos nazarenos con bocinas, y dos diputados.—La compañía de banderas: capitán, cabos de espadas, treinta y seis soldados con morrión de plumas, largos coletos, mantos de tafetán negro, botines blancos, llevando banderas de cinco varas de longitud que arrastraban por el suelo; con los soldados iban la bandera negra con cruz roja, pífanos y tambores enlutados y destemplados.—Veinte hermanos con luces.—Otra compañía de armados sin mantos ni banderas, con picas lar-

gas, pífanos y tambores.—Mujer Verónica.—Una bandera con pelícano y motes pintados.—Doce jóvenes representando a las sibilas griegas y latinas, llevando sus motes en versos.—Compañía de cuarenta y seis niños soldados, con capitán, paje de jineta, alférez con bandera negra, cuatro granaderos con escopetas, clarín con sordina, dos tambores enlutados, pífanos con libreas negras: iban vestidos con morrión guarnecido, coleto, banda, corbatín negro, botines blancos.—Treinta hermanos con luces.—Siete cuadrillas, de a siete niños cada una, vestidos de ángeles de diferentes colores de tisú, con picas, arcángeles y ángeles príncipes de capitanes, un alférez con bandera negra y cruz roja, dos pífanos y dos cajas destempladas: cuidaban de estas cuadrillas varios diputados de gobierno.—Cuatro niños representando los cuatro doctores de la Iglesia.—Las tres comunidades de religiosos mercenarios, conventos de la Merced, san Laureano y san José, en número de más de ciento cincuenta con estolas negras y luces.—Cruces parroquiales, y clero con sobrepellices y luces.—Capilla de músicos y cantores. —Doce acólitos con dalmáticas, ciriales e incensarios de plata.—Paso del Sepulcro, con cuatro reyes de armas en las esquinas, y rodeado de sacerdotes con casullas negras: el paso, perdido en la invasión francesa, tenía «la peana formando en cada esquina un florón que servía de asiento a dos ángeles con atributos de la Pasión. Sobre cuatro columnas salomónicas de carey, con basas y capiteles de plata se elevaba el Sepulcro que era de plata y cristal, con serafines en las esquinas y centros. Por dentro estaba el Sepulcro dorado, con imágenes en miniatura y en el moldurado de los cristales estaban engastadas piedras preciosas.»

Palio de terciopelo negro, cuyas varas de plata llevaban sacerdotes con pluviales negras.—Compañía de inválidos del Ejército, con uniforme nuevo, bandera negra, fusiles, pífanos y cajas destempladas.—Ciento cincuenta hermanos con casacas y luces.—Dos clarines roncos; tres diputados.—El Simpecado de terciopelo negro con guarniciones de plata. —Otra capilla de músicos y cantores.—Doce hermanos con cirios.—El Asistente de la Ciudad, el Teniente primero de Asistente y el Diputado Mayor de la Hermandad.—Paso del Duelo: bajo un gran dosel de terciopelo negro, rematado por corona, de la cual cae un pabellón con flecos y borlas de oro, cuyos cordones sostenían dos angelitos sentados so-

bre columnas, iban la Virgen, san Juan y las tres Marías agrupadas en duelo.—Clero de la parroquia de san Vicente. —Juzgado del Asistente, presidido por el Teniente segundo y su comitiva.

Variaciones. Dejó de salir la procesión desde 1730 a 1761; después salió en los años 1762, 1769, 1782, que parece dejó de hacer estación en san Pablo, y 1797. En este año se agregaron mujeres hermanas y devotas, fué nuevamente vestida a la romana la compañía de armados, y detrás del piquete de soldados de la guarnición se formó otra compañía de personas escogidas con trajes y fornituras negros, fusiles a la funerala, trompetas con sordina y tambores enlutados.

De nuevos estatutos. También por el año de 1797 se formaba el expediente de aprobación de los nuevos estatutos que había redactado la hermadad. El Procurador Mayor de la Ciudad, Conde de la Mejorada, había informado que «los Angeles, Sibilas, Armados y demás particularidades que llevaba la procesión del Santo Entierro, y que se prevenían en su nueva regla, eran representaciones impropias, ridículas y agenas de un acto tan serio, que solo servían para distraer la atención de los fieles en unos días santos, dando margen a alborotos y asonadas, estimando, en su virtud, que todos esos objetos debían ser suprimidos, limitándose la procesión a los pasos con el acompañamiento correspondiente.» Al dictamen del Procurador Mayor de Sevilla se adhirieron el Fiscal y el Tribunal de la Audiencia. En vista de ello, la hermandad suspendió la marcha del expediente y éste quedó sin terminar.

EN EL SIGLO XIX

Los Estatutos. Transcurridos unos años, desentendiéndose la hermandad del expediente incoado, formáronse otros estatutos que fueron aprobados por el Consejo de Castilla en Enero de 1805: en ellos se determinó que los monarcas españoles fuesen los hermanos mayores de la cofradía, pero no se marcó orden ni pompa para la procesión, como dicen los historiadores de la hermandad.

Decadencia. Destruido por los franceses en 1811 el edificio de san Laureano, la hermandad del Santo Entierro per-

dió alhajas, efectos y los pasos de su cofradía; se trasladó a la iglesia de la Merced, y cayó en gran decadencia.

Restauración. En 1829 el Asistente don José Manuel de Arjona emprendió la reorganización de la cofradía. Para ello, lo principal fué la restauración de los pasos, que hizo el escultor don Juan Astorga: el paso de la Alegoría fué rehecho y restaurado con los trozos del antiguo que se habían conservado; hízose nuevo el paso del Sepulcro, excepto la imagen del Cristo muerto, obra de Martínez Montañés, que se conservaba; también nuevos fueron el paso y las imágenes del Duelo, con excepción de la Virgen, que se salvó de la destrucción de 1811. Realizada la general restauración, salió la cofradía en el año de 1830.

La procesión en 1830, según la describe el señor Bermejo.—Numeroso cuerpo de nazarenos.—Las insignias de la hermandad.—Orquesta de músicas.—El paso de la Alegoría.—Hermanos vestidos de negro con luces. Las dos comunidades de religiosos mercenarios.—Las cruces parroquiales.—Coros de ángeles.—Doce sibilas.—La Verónica.—Capilla de músicos y cantores.—Doce hermanos con cirios.—Acólitos con ciriales.—Doce sacerdotes con casullas negras.—El paso de la urna del Señor.—Palio llevado por sacerdotes con sobrepellices y estolas negras.—Una compañía de armados, vestidos a la romana, marchando al compás de bocinas y con estandarte.—Las comisiones de invitados: nobleza, clero, ejército, corporaciones, empleados, todos con velas.—Doce hermanos con cirios.—Capilla de música.—El Asistente de la Ciudad y hermanos mayores de la hermandad.—Paso del Duelo.—Clero de san Vicente.—Teniente de Asistente y acompañamiento.

En este año se implantó el uso de la cera roja.

Otras estaciones. Variando varias veces de local, la hermandad consiguió hacer procesión en 1832, repitiendo lo del año treinta; en 1839, llevando a la cabeza una escuadra montada de armados a la romana; en 1842, 43 y 46, último año de celebración de fiesta de Resurrección; en 1848 y 49, cuya formación describe don Serafín Adame y Muñoz (1). La procesión de 1850 fué notable y está descrita por González de León.

La procesión en 1850. «En este año la procesión se efec-

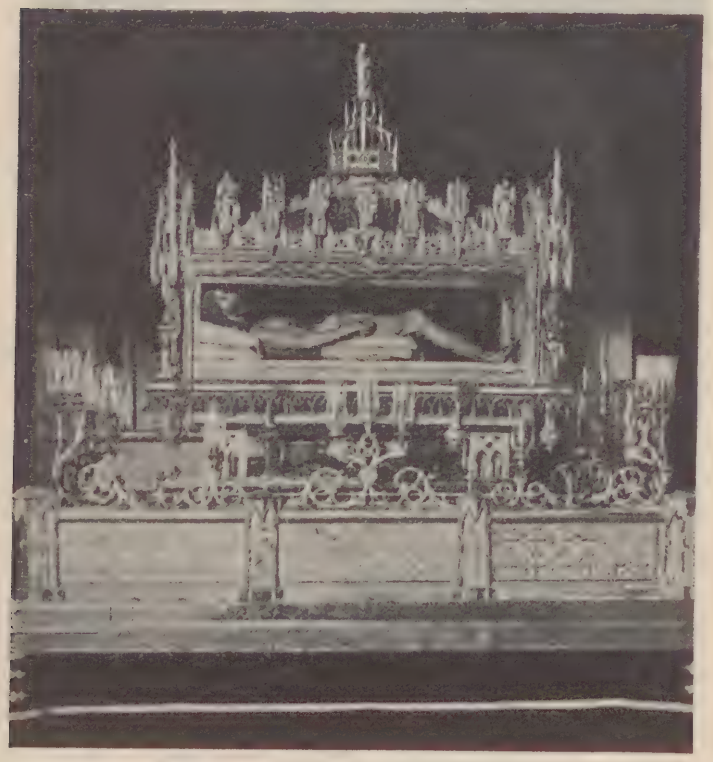
(1) Página 81 de la tercera parte de *Glorias de Sevilla,* 1849.

tuó de un modo particular, extraordinario y magnífico, pues para presentarla con novedad a los señores Infantes Duques de Montpensier, se concibió la idea de ostentar en ella los pasos mejores de esta Ciudad, y llevarlos por el orden de los misterios de la Pasión del Señor», sin que tal orden lógico fuese en lo sucesivo en «perjuicio de las regalías y antigüedad de cada cofradía.» La procesión fué ordenada en la iglesia de san Pablo, donde acudieron todas las cofradías convenidas.

Vanguardia de tropa de caballería y de armados a caballo.—Cruz de la hermandad —Cuerpo de nazarenos con cirios encarnados.—La bandera.—Bocinas y canastillos.—Paso de la Alegoría.—Continuaban ordenadas las diez cofradías convenidas, llevando cada una su cruz, veinticuatro nazarenos, bandera, dos bocinas, dos canastillos, y el paso de su misterio: así desfilaron las hermandades y pasos de la Cena, de la Oración en el Huerto, del Prendi-

Alegoría de la Cruz sobre el Pecado.
(Reforma de 1880).

miento, del Silencio, del Señor de Pasión, de la Exaltación, de la Expiración con cera morada, de las Tres Necesidades, del Descendimiento, de la Sagrada Mortaja con cera amari-



PASO Y URNA DEL SEÑOR MUERTO. (Reforma de 1880).

lla.—Cruces parroquiales. Y todo lo demás referido en la procesión de 1830, con la diferencia de ir presidida por el Alcalde Corregidor, porque con el nuevo sistema político nacional de la Constitución, terminaron los Asistentes y el régimen absoluto en 1835.

La reunión de los mejores y mayores pasos de esta Ciudad, la concurrencia de tanto número de hermanos, la diversidad de colores de los nazarenos y la cera, dieron esta vez a esta cofradía un aspecto tan grandioso y tan nuevo

PASO DEL DUELO. (Reforma de 1880).

que no es fácil describir.» El espacio que ocupó la procesión fué muy largo y lo marca González de León desde la puerta de san Miguel de la Catedral, por la que entran las cofradías, yendo la formación por el interior del Templo, vuelta por el exterior a la calle de Génova, siguiendo por la calle Sierpes, a la Campana, plaza del Duque, hasta un tercio de la calle Armas. Calculamos sobre el plano de Sevilla una longitud de 1.250 metros lineales.

Más estaciones. En 1854 salió de la iglesia de san Francisco de Paula, con acompañamiento de otras hermandades,

como en el año 50; en 1857 salió de san Juan de la Palma; en 1867 de san Pablo. Trasladada la hermandad a la capilla de san Gregorio, hizo estación en los años 1871, 74, 75, 76, 77 y 80: en estos años estrenó la cofradía vestiduras bordadas en oro para el paso del Duelo, ricos encajes para el lecho de la Urna, varias insignias y accesorios, trajes de Verónica, de ángeles, de armados, las peanas de los tres pasos de arte gótico y la urna del mismo estilo.—Después solamente hizo estación en 1889 y en 1898.

En las páginas 538, 539 y 540 reproducimos los grabados de los tres pasos, con la reforma de 1880, incluidas las basas góticas.

EN EL SICLO XX

En los años transcurridos de la centuria veinte ha salido cuatro veces la cofradía del Santo Entierro, para hacer estación en la Semana Santa. Daremos una noticia del orden que llevó en cada una de las veces.

La procesión en 1910. Alcanzó extraordinaria longitud en las calles de la carrera, puesto que llevó veintiún pasos, los tres suyos y dieciocho de otras tantas cofradías, que formaron una serie plástica de pasajes de la Pasión y Muerte de Jesús. El orden de los pasos fué: Alegoría del Triunfo de la Cruz.—Entrada en Jerusalém.—Oración en el Huerto. —Prendimiento de Jesús.—Desprecio de Herodes.—Jesús atado a la columna.—Coronación de Espinas.—Sentencia.— Jesús Nazareno.—Las Tres Caídas.—Exaltación de la Cruz. —Las Siete palabras.—Expiración.—Sagrada Lanzada.— Cristo del Amor.—Las Tres Necesidades de la Virgen.—Descendimiento.—Sagrada Mortaja.—Santo Sepulcro.—Duelo. —La Soledad.

La procesión en 1915. Guardia municipal de caballería. —Soldados romanos de caballería y peones.—Doce nazarenos con bocinas.—Cruz de la hermandad.—Parejas de nazarenos de túnicas negras, con cirios.—Bandera negra con cruz roja.—Canastillos.—Diputados de gobierno.—Paso de la Alegoría.

Nazarenos con el paso del Cristo del Amor.—Nazarenos con el paso de la Sagrada Mortaja.—Cruces parroquiales.—Seminaristas con sobrepellices.—Coro de ángeles.— Sibilas.—La Verónica.—Cantores y músicos.—Sacerdotes

de san Pedro Advíncula.—Paso de la Urna, rodeada de soldados romanos.—Palio conducido por sacerdotes.—Escolta de armados romanos.

Hermandades invitadas.—Seminaristas con becas.—Jefes y generales del Ejército.—Comandancia de Marina.—Ordenes militares.—Gentiles Hombres.—Maestranza de Caballería.—Condecorados.—Universidad, Instituto, Escuela de Medicina, Escuela de Comercio, Escuela Normal, Seminario Pontificio, Reales Academias de Buenas Letras, de Bellas Artes, de Medicina.—Audiencia territorial, Jueces, Colegios de Abogados, de Procuradores y de Notarios.—Diputados a Cortes y Senadores.—Cuerpo Consular.—Congregaciones religiosas.—Cabildo Catedral, Tribunal Eclesiástico, Capellanes reales.—Estandarte de la hermandad, Presidencia y paso del Duelo.—Palio de respeto.—Clero parroquial.—Arzobispo.—Ayuntamiento, Diputación Provincial y Gobernador Civil.—Guardia municipal.—Música municipal.—Piquete de escolta, con bandera y música.

La procesión en 1920. Fué como la anterior, con las novedades de llevar: Escuadra de batidores y banda de trompetas de la Guardia Civil de Caballería; por primera vez, entre los pasos de las hermandades concurrentes, el Cristo de la Clemencia, de la Sacristía de los Cálices de la Catedral; el paso del Prendimiento, que estaba señalado en su lugar correspondiente, no pudo salir «por negarse los cargadores a sacarlo, por diferencias que tuvieron con el capataz» (1).

La procesión en 1923. Como las anteriores, pero sin la serie de pasos de las demás cofradías, a excepción del Cristo del Amor. Fué presenciada desde el palco presidencial del Ayuntamiento por los Infantes domiciliados en la Ciudad; y, al pasar la cofradía por la fachada del Edificio Capitular, fué ocupada la presidencia del Duelo por el Capitán General de la Región, el Cardenal Arzobispo de la Sede y el Alcalde Presidente del Ayuntamiento.

En 1930. Pasaron los años sin procesión hasta el de 1930, en el cual, por haberse dispuesto que la cofradía fuera presidida por el monarca Alfonso XIII, que se hallaba en Sevilla con varios Infantes y altos cargos de su palacio, fué nutridísima la asistencia a la formación procesional, con los

(1) Según dijo el diario *El Correo de Andalucía*, del día 4 de abril de 1920.

elementos oficiales de centros y de corporaciones civiles, militares y eclesiásticos de la Ciudad; alcanzando la procesión toda la longitud de la carrera, entre multitud de espectadores en todas las calles y en solemnidad de organización y desfile.

Precisamente, en 4 de febrero de 1930, los prelados de Sevilla, Córdoba, Cádiz y Ceuta, Badajoz, Canarias y Tenerife, diócesis que forman la provincia eclesiástica de Sevilla, decretaron normas y prescripciones para regular las elecciones de las Juntas de gobierno de las Cofradías y Hermandades, para señalar las cualidades que han de tener sus individuos y número de ellos, y para evitar abusos que se habían ido introduciendo en algunas; prohibiéndose festivales y diversiones para reunir fondos, vender o enajenar objetos de las hermandades, y dejar de presentar anualmente al Prelado las cuentas de cargo y data de las cofradías.

ANOTACIÓN

ADVERTENCIA COMPLEMENTARIA

De las artes bellas en general. Hemos examinado brevemente la historia y las principales manifestaciones en Sevilla de las artes bellas fundamentales y las de adorno subordinadas, en el orden de las llamadas ópticas o del espacio; siendo muy sabido que completan el concepto general las apellidadas acústicas o del tiempo, que son poesía, canto y música (1).

Acerca de la Escuela poética sevillana. Dijimos en otros estudios que antes de ella hubo manifestaciones que no podemos olvidar: el grupo de poetas musulmanes de la corte de Al-Motamid, en el siglo XI, y la escuela alegórica, con influencia dantesca, de fines del siglo XIV y principios del XV. Nace la escuela sevillana en el siglo XVI, elevada a la cumbre por Herrera y por Rioja, luciendo su inspiración orientalista en la literatura española a la vez que vivía la Escuela clásica, Salmantina y Aragonesa. Decae a fines del XVII; se reconstruye en las últimas decenas del XVIII; sigue la tradición con Lista, Campillo y otros, compartiendo con el núcleo madrileño la representación literaria, y en la segunda mitad del siglo fueron iniciados renacimientos parciales y nuevas actividades de la cultura local. Numerosos poetas, unos tradicionales, otros independientes, elevaron la Poesía, la Novela y la Dramática; conviven importantes cultivadores de la Oratoria y la Erudición, formándose además la Historia, la Arqueología y la Crítica. En el segundo florecimiento sevillano de las artes, siglo XX, más rápido

(1) Tratamos de todas ellas en páginas 230 a 232, 245 a 253 de *Antroposociología*, Sevilla, 1911; y en páginas 89 a 92 de *Noticia histórica de las clasificaciones de las Ciencias y de las Artes*, Sevilla, 1912.

e importante que el primero de las centurias XVI y XVII, son cultivados con relativa intensidad los géneros literarios, abundantes la Oratoria y la Historia, en actividad las formas Didácticas, creado el Teatro hispalense Quinteriano, muy desarrollada la Novela local, variedad de tendencias en la Poesía, la escuela tradicional se robustece en continuidad lírica orientalista y descriptiva, desvíanse de ella algunos modernistas, y los independientes que se inspiran en la filosofía social (1).

De la Música en Sevilla. Anotamos en distintos trabajos que en el siglo XVI la música sagrada hispalense brilló con músicos y cantores afamados, y sus maestros Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero son considerados como precursores de Palestrina en la misma célebre capilla romana. Pero, en el XVII no continuó la inspiración, y la decadencia en el XVIII fué persistente, siendo también casi olvidada en el XIX, exceptuando la popular en el Canto y el Baile. En la actualidad del segundo renacimiento del XX se nota perseverancia en el cultivo que corresponde a la delicadeza de este arte elevado. En lo religioso conserva la tradición de Eslava, pero se tiende a su modificación en la polifonía moderna. Los profesionales que representan la música de sociedad llevan a sus composiciones el alma y las manifestaciones hispalenses, que se extienden en conciertos, conferencias y sociedades corales. Muchas de las creaciones de Turina y de Font de Anta se inspiran en la tradición y la descriptiva populares. Comienza en el pueblo sevillano el gusto musical merced a las fiestas musicales ateneístas y particulares, a las dos academias filarmónicas que hay organizadas, y, muy especialmente, a los orfeones y las sociedades lírico-dramáticas que se sostienen por agrupaciones de familias y de individuos de clases medias y artesanas. Recuérdase a Luis Leandro Mariani como ilustre compositor general. La reputada Orquesta Bética de Cámara, formada por el insigne Falla, hace admirar a Sevilla en todas partes. Numerosas audiencias y entusiastas aplausos obtienen la Sociedad Coral Sevillana, del maestro Ramírez, patrocinada por la Sociedad

(1) Página 6 de *Notas acerca del cultivo de las Artes y de las Ciencias y especialmente de la Filosofía en Sevilla*, 1915: y en páginas 11 a 14 de *Desde Diego Riaño hasta Aníbal González. Constitución de Escuela del estilo arquitectónico sevillano*, 1928.

de Conciertos, y la Orquesta Sinfónica Sevillana, del maestro Castillo, agregada al Centro de Estudios Andaluces (1).

Arte popular sevillano, en sus diversas manifestaciones. Finalmente, para completar el concepto total de las artes hispalenses, a las artes cultas que hemos tratado debemos agregar las artes populares: formas y adornamientos arquitectónicos; escultóricos; pictóricos; literatura oral, prosa y poesía; el canto, poesía y música; el baile; representaciones dramáticas; ejercicios de caballería; la tauromaquia, en el campo y en la plaza; el vestido en general. También podremos marcar singularidades sevillanas en las artes populares: que se mantienen, al parecer, desde el siglo XVI en el canto y en el baile, siguen desde el XVIII en el vestido, y se modifican desde el XIX en el mobiliario. Hemos hecho, pues, un resumen de *Arte popular y tradicional,* que constituirá un volumen independiente.

---

(1) Páginas 11 y 16 *Desde Diego Riaño hasta Aníbal González,* 1928: estudio de *Sevilla Científica,* página 103 del libro «Quien no vió a Sevilla», 1920: página 10 de *Notas acerca del cultivo de las artes en Sevilla,* 1915.

ÍNDICE DE LAS MATERIAS DEL TOMO SEGUNDO

Páginas

Anteportada 1
Portada. 3
Edición Municipal 4

LA PINTURA

LOS COMIENZOS HISPALENSES. FRESCOS, TABLAS, RETABLOS. - HISTORIA DE LA ESCUELA SEVILLANA. - PINTORES Y OBRAS. - OTROS DATOS 5

(PARÉNTESIS CONVENIENTE) 7

El Museo de pinturas. Planos de plantas. . . . 7
La Catedral. Plano de la planta. 9
Lista de nombres del plano 10

La Pintura. Consideración 12

CARENCIA HASTA EL SIGLO XIII INCLUSIVE 13

SIGLO XIV: ÉPOCA DE FORMACIÓN. . 14

Pinturas murales.

Decoración mudéjar 14
Las vírgenes cristianas 16

SIGLO XV: ÉPOCA OJIVAL 20

Primeros averiguados nombres de pintores. . . 20
Las sargas 21
Pinturas murales de san Isidoro del Campo. . . 22

Pintores de la segunda mitad del XV 24

Juan Sánchez de Castro 25

Páginas

Las pinturas del retablo de san Benito de Calatrava. 26
La escuela de Sánchez de Castro. 27
Otras tablas anónimas 28

TRANSICIÓN DEL ARTE OJIVAL DEL SIGLO XV AL RENACIMIENTO DEL SIGLO XVI 29

Los retablos anónimos. 29
Alejo Fernández Alemán y Pedro Fernández de Guadalupe 33
La Virgen del Buen Aire o de los Navegantes. . 35

SIGLO XVI: ÉPOCA DEL RENACIMIENTO. 38

El iniciador Luis de Vargas 39
El fresco del Juicio Final 42
Los flamencos italianistas 44
Los sevillanos italianistas 47
Pintores forasteros que visitan a Sevilla 48
El mercado de la Feria. 50

TRANSICIÓN ENTRE EL CLASICISMO DEL XVI Y EL REALISMO DEL SIGLO XVII. 50

Academias y direcciones 50
Los pintores de la transición. 52
Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes . . 52
Juan de las Roelas 54
Francisco de Herrera el Viejo 58
Juan del Castillo e Ildefonso Vázquez. 61

SIGLO XVII: ÉPOCA DE LOS GRANDES PINTORES 63

Diego Velázquez de Silva. 64
Francisco de Zurbarán. 66
Alonso Cano 71
Bartolomé Esteban Murillo 74
Juan de Valdés Leal. 92
La Academia fundada por Murillo 102

Páginas

Principales discípulos de los maestros excelsos . . 102
Discípulos de Roelas. 102
Discípulos de Herrera el Viejo 103
Discípulos de Zurbarán 104
Discípulos de Valdés Leal 105
Algunos discípulos de Murillo e imitadores. . . 108
SIGLO XVIII: ÉPOCA DE DECADENCIA. 110
Colecciones particulares de pinturas 110
Pintores de la primera mitad del siglo 110
Movimiento de reanimación de academias . . . 113
Pintores de la segunda mitad del siglo 115
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: CONTINUACIÓN DE LA DECADENCIA. 116
Pintores en la localidad y fuera de ella 116
Galerías y colecciones particulares de cuadros . . 118
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. PRIMER PERÍODO: CORRIENTE DE REANIMACIÓN 119
Las academias 119
Los pintores profesores y sus discípulos 120
El restaurador de las tradiciones de la Escuela Sevillana 122
SEGUNDO PERÍODO: RENOVACIÓN DE LA ESCUELA 124
Discípulos desenvueltos fuera de Sevilla 124
Desenvueltos en la localidad, en el XIX 124
Desenvueltos en la localidad, que vivieron parte del XX 126
La Escuela renovada 128
Artistas notables fallecidos 128
Artistas vivientes 137
SIGLO XX. UN PERÍODO DE DETENCIÓN 141
De los principales pintores presentes 142

Páginas

Otros datos 143
La enseñanza de la Pintura. 143
Las galerías particulares. 143
Exposiciones y salones 144
Advertencia de corrección 146

LA MINIATURA

CÓDICES EN PERGAMINOS. - LIBROS RELIGIOSOS. - LIBROS CORALES. - PRIVILEGIOS RODADOS. - ESCRITURAS Y CARTAS. - EJECUTORIAS DE NOBLEZA. - TÍTULOS Y MENSAJES HONORÍFICOS. - ÁLBUMES DE HOMENAJES. OTRAS ARTES GRÁFICAS . , ... 147
La miniatura. 149
DE CÓDICES VISIGODOS 149
SIGLO XIII: INFLUENCIA ROMÁNICA. 150
Biblia y misales 151
Los privilegios rodados y otros documentos . . 151
SIGLO XIV: CONTINUACIÓN E INFLUENCIAS DEL NORTE 152
Misal y libro de horas 152
El pontifical del obispo de Calahorra 153
SIGLO XV: INFLUENCIAS DEL NORTE E ITALIANAS. 155
Glosas a la Biblia, de la biblioteca universitaria. . 155
Biblioteca Colombina: misales, el de Mendoza, otro 157
Privilegios y cartas en pergaminos. 161
Los libros de coro de la Catedral 162
Importancia y bibliografía 163
Clasificación de los libros 164
Discrepancias de los peritos 164
Libros pertenecientes a los grupos 1.º y 2.º . 165
Indicación crítica 165

Páginas

Influencias italianas del XIV, especialmente estilo de Giotto, y del XV 166
Influencias francesas del norte, del XV. . . 170
Influencia del estilo de Van Eyck, del XV y del XVI 171
Libros mudejares 173
Observación curiosa 173

SIGLO XVI: EL RENACIMIENTO . . . 174

Libros pertenecientes a los grupos 3.° y 4.° . . 174
Transición entre la influencia eyckiana y el renacimiento. 174
Renacimiento caracterizado 175
Observación curiosa 180
Códices del Archivo municipal 181
Miniaturas en archivos particulares. 183

SIGLO XVII: CONTINÚA LA MINIATURA 186

Ejecutorias particulares 186
Vitelas de Lucas Valdés 187

SIGLO XVIII: LA DECADENCIA 188

SIGLO XIX: REANIMACIÓN. 188

La miniatura en pergaminos: don Joaquín Guichot y Parody. 189

SIGLO XX: CONTINÚA LA REANIMACIÓN. 192

Obras de los artistas pintores 192
Album de obsequio a la reina Victoria Eugenia. . 192
Album de homenaje a Gonzalo Bilbao 196
Otros trabajos en pergamino 196

ADICIÓN: DE OTRAS ARTES GRÁFICAS 198

La Caligrafía 199
El Grabado 199
La Litografía 200
La Fotografía 201

LA MUSIVARIA

Páginas

GENERALIDADES. - MOSAICOS. - COLECCIONES. - LACERÍAS Y ESTRELLERÍAS. - COMBINACIONES. - IMITACIONES VARIADAS 203
La musivaria 205
GENERALIDADES QUE CONVIENE RECORDAR 205
Obra sectilis 206
Obra litostrótos 206
Obra vermículus. 207
LOS MOSAICOS ROMANOS EN SEVILLA. 208
Notables descubrimientos en Itálica que ya no existen 209
La colección del Museo provincial. 210
La colección en la casa-palacio de la señora Manjón 215
La colección en la casa principal de la señora de Pablo 218
Los tres mosaicos descubiertos en 1914 221
Nuevos descubrimientos italicenses 226
CARENCIA DE MOSAICOS POSTERIORES A LOS ROMANOS 226
LOS MOSAICOS MUSULMANES 227
El mosaico de azulejería 228
Estrellería sin lacería: lacerías o ajaracas: almofasa o foseifesa 228
Estudios de explicación científica de los trazados de lacerías: López de Arenas en el XVII, Prieto Vives en el XIX y Kith Rodríguez en el XX. 229
MOSAICOS ALMOHADES DEL XII. . . 231
MOSAICOS MUDEJARES DEL XIII. . . 231
MOSAICOS MUDEJARES DEL XIV. . . 232
Estrellerías sin lacerías. 232
Lacería blanca e inscrustaciones. 232

Páginas

Estrellerías sin lacerías. 233
Lacerías y estrellerías 234
En el Alcázar sevillano. 236

ARTE OJIVAL Y MUDÉJAR: SIGLO XV-XVI 238

Portada de san Isidoro del Campo. 238
Balcón del palacio de los marqueses de la Algaba. 239
Ajimez de la calle Juan de Avila 240
Rosetones del palacio de las Dueñas 241
Pabellón de Carlos V, del Alcázar. 241

ARTE BARROCO: SIGLO XVII. 242

Zócalo en la parroquia de san Esteban 242
Frontales en la iglesia de los Venerables. . . . 244

IMITACIÓN DEL MOSAICO ROMANO: SIGLO XX. 245

En el Palacio de Arte mudéjar, en la plaza de América. 245
En el Pabellón de gótico de los Reyes Católicos, en la misma plaza. 246
En el Palacio de arte plateresco, en la misma plaza. 246
(Pavimentos de peladillas en blanco y negro) . . 248

LA CERÁMICA PINTADA

AZULEJERÍA. - ALICATADOS. - ORNAMENTACIÓN. - CUADROS. COPIAS. - CONJUNTOS DE COMPOSICIÓN. - PINTORES CERÁMICOS. 249

La azulejería 251

ARTE MUDÉJAR: SIGLO XIII 251

ARTE DE TRANSICIÓN: SIGLO XV-XVI. 252

La sustitución del mosaico 253
Niculoso Pisano y su escuela 256
Lápida sepulcral en santa Ana 257
Portada de santa Paula 257
Altar en el Alcázar 258

Páginas

SIGLO XVI: FLORECIMIENTO DEL ARTE 260
Importancia y clases de los azulejos 260
El reflejo metálico 261
Azulejería de cuenca, estilo mudéjar 264
En la llamada Casa de Pilato 265
Azulejería lisa, de estilo plateresco. 267
En varios locales, en el Alcázar, en el Museo 267
SIGLO XVII: CONTINUACIÓN Y DECADENCIA 273
Cuadros en azulejos pintados 273
Ejemplos de zócalos en el XVII. 277
SIGLO XVIII: DECADENCIA HASTA LA MONTERÍA VULGAR 282
Cuadros pintados barrocos 283
Los azulejos de montería 284
SIGLO XIX: ESTANCACIÓN Y REANIMACIÓN 286
SIGLO XX: SEGUNDO PERÍODO DE ESPLENDIDEZ 288
La azulejería como elemento decorativo. . . . 288
Algunos ejemplos contemporáneos 289
Los pintores cerámicos. 290
Retablos y cuadros religiosos 291
Tableros y zócalos 293
GRANDIOSA OBRA CERÁMICA EN EL PALACIO DE LA PLAZA DE ESPAÑA 295
El conjunto de los patios abiertos 295
Las secciones provinciales. 296
Las secciones sevillanas 300

VIDRIERAS PINTADAS EN COLORES

Páginas

VIDRIERAS EN SEVILLA. - PINTURAS. - ARTISTAS. - RESTAURACIONES 301

VIDRIERAS PINTADAS 303

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL. . 304

Del número de ellas 304
Antecedentes para la historia. 305
Proyectos de restauración 306
La restauración general 308

SIGLO XV: TRANSICIÓN ENTRE EL ARTE GÓTICO Y EL RENACIMIENTO 310

SIGLO XVI: EL RENACIMIENTO Y EL ADORNO PLATERESCO. 312

SIGLO XVII: SEÑÁLASE LA DECADENCIA 315

SIGLOS XVIII Y XIX: ESCASO CULTIVO DE LA VIDRIERÍA ARTÍSTICA. . . 316

SIGLO XX: NOVACIÓN Y RESTAURACIÓN. 317

Nave segunda colateral del brazo norte o del Evangelio 317
De la puerta de los Palos a la puerta del Bautismo 317
Nave primera colateral del brazo norte o del Evangelio 322
Desde la capilla de san Leandro hasta la capilla de san Pedro. 322
Nave central, desde la Capilla Real a la puerta Principal 323
Nave primera colateral del brazo sur o de la Epístola. 323

Páginas

Desde la capilla de san Isidoro hasta la capilla de la Concepción grande 323
Nave segunda colateral del brazo sur o de la Epístola. 324
De la puerta de la Campanilla a la puerta del Nacimiento 324

OTRAS VIDRIERAS EN SEVILLA, DEL SIGLO XX 326

LA TAPICERÍA Y LA SEDERÍA

TAPICES TEJIDOS Y PINTADOS: FABRICACIONES, PRODUCCIONES, AUTORES. - TEJIDOS DE SEDA: TELARES, ÚLTIMOS TEJEDORES, EJEMPLOS 331

LA TAPICERÍA. 333
Tapices tejidos 333
Carencia del arte en Sevilla 333
De tapicería extranjera 334
Tapicería madrileña 335
Fábrica en Sevilla, en el XVII 335
Actual existencia en Sevilla. 336
Tapices pintados 338
En el siglo XIX. 338
En el siglo XX 338

LA SEDERÍA. 343
De la época musulmana 343
Arte mudéjar 344
Una joya arqueológica 345
Época del renacimiento 345
Influencia del adorno barroco en el siglo XVII . . . 347
Continuación en el siglo XVIII. 348
Terminación en el siglo XIX 350
Intentos de renovación en el siglo XX 352

EL BORDADO Y EL ENCAJE

Páginas

PROCEDIMIENTOS: RIQUEZAS. - EJEMPLARES CIVILES Y RELIGIOSOS. - BORDADOS SUNTUOSOS. - ESTILOS, OBJETOS, DIBUJANTES. - EXPOSICIONES EN LAS COFRADÍAS Y EN LA ENSEÑANZA. 355

EL BORDADO EN LA HISTORIA SEVILLANA 357

Siglo XVI: el bordado en el Renacimiento . . . 358

Los procedimientos y su extensión. 358

Capa pluvial en la iglesia de Santiago. 359

La bandera de la hermandad de los Sastres. . . 362

El Pendón de la Ciudad 364

Los otros bordados del Ayuntamiento 367

El Estandarte o pendón pequeño 367

La colgadura de balcón. 367

Dalmáticas de los reyes de armas 367

Bordados de la Catedral 368

Ejemplares en otros templos. 372

SIGLO XVII: INCLINACIÓN AL BARROQUISMO 373

De los bordados en blanco 374

Ejemplos de bordados suntuosos 375

Bordados de la Catedral del XVII-XVIII . . . 377

SIGLO XVIII: LUJO Y OSTENTACIÓN . 378

Algunos ejemplos de barroco y rocallas 378

Ejemplos de estilo Imperio 380

SIGLO XIX: SOSTENIMIENTO DEL BARROCO SEVILLANO. 381

El bordado de imaginería. 381

Recamado de oro 382

El estilo barroco en el recamado 384

En defensa del barroco sevillano 390

Exposición de bordados 391

Páginas

SIGLO XX: CONTINUACIÓN Y ANIMACIÓN 391
El bordado en los ornamentos de las Cofradías . 391
El bordado de sobrepuesto o de aplicación. . . 397
El bordado en el menaje doméstico y en la enseñanza escolar 397
Los mantones llamados de Manila 399
EL ENCAJE 403
Generalidades 403
Respecto a Sevilla 404

LA LITURGIA

RITOS SEVILLANOS. - CEREMONIALES MODERNOS. - FIESTAS PRINCIPALES. - EL CORPUS: HISTORIA, COSTUMBRES, DECORADOS, OFICIOS. - LOS SEISES: HISTORIA, DANZAS, TRAJES. - SEMANA SANTA: CULTOS, CEREMONIAS, SÍMBOLOS. - LAS PROCESIONES. 407
DE LA LITURGIA HISPALENSE ANTIGUA 409
Epoca romana y visigoda arriana 409
Epoca visigoda católica 409
Epoca musulmana 410
Epoca cristiana 411
DE LA LITURGIA MODERNA. 411
Siglo XVI 411
Siglos XVII y XVIII. 412
Siglos XIX y XX. 412
Resumen de plan 413
FIESTAS PRINCIPALES ANUALES EN LA CATEDRAL 414
De la Natividad a la Concepción . . . 414 a 417
El color celeste en esta última fiesta 418

Páginas

EL CORPUS CHRISTI 419
Siglo XV. La procesión en 1477 419
Siglo XVI. Desarrollo de la fiesta 421
Gremios y hermandades 421
Carros y torres. 421
Tarasca y gigantes. 421
Danzas y Juegos 422
Las Custodias 423
La procesión en 1532 424
En la Catedral. 424
Siglo XVII. La procesión, el decorado y las danzas. 425
Procesión y representaciones en los años de 1630 425
Decorado y oficios de la Octava en los años de 1630 428
Nuevos aparato y decorado desde 1694 . . 429
Célebre oposición de criterios acerca de las danzas, desde 1690 a 1699 430
Siglo XVIII. Exorno, procesión, danzas y custodia de oro 433
Datos de exorno 433
Una vista de la procesión en 1738 434
La procesión en el año 1758 436
La procesión en 1789 438
Terminan los gigantes y las danzas 441
La Custodia de oro 442
Siglo XIX. Sostiénese la tradición 443
La procesión en 1850 443
Cuadro de la procesión en 1857 444
Siglo XX. La carrera, la procesión, el aparato del Trascoro 446
La carrera en la víspera y en el día 446
La procesión en los años de 1920 a 1930 . . . 447
Aparato y ornamentación del Trascoro y de la Capilla Mayor. 453
LOS SEISES. Otro hermoso cuadro. 456
Acerca del origen de los Seises 458
De la historia de los Seises 459
Siglo XV. Origen fijo 459

Páginas

Siglo XVI. Traje de los niños. 459
Siglo XVII. Los mutilados. El ceremonial. . 460
Siglo XVIII. Fiesta del obispillo 461
Siglo XIX. Colegiales y vestidos. 462
Siglo XX. Traje y danza 464

LA SEMANA SANTA. Ostentación. 467

Domingo de Ramos.—La procesión 467
Lunes y Martes.—Las cofradías. 468
Miércoles.—Oficios 469
El Miserere 469
La Seña o Bandera 470
Jueves.—Oficios 471
El Monumento. 472
Las luces en los siglos XVII a XX 474
Viernes y Sábado 476
El Cirio Pascual en los siglos XVII a XX. . 477
Domingo de Resurrección 478

LAS PROCESIONES EN GENERAL . . 479

Procesiones de Rogativas. 479
Procesiones de gloria 479
Las procesiones de penitencia 482

LAS COFRADÍAS

HERMANDADES Y COFRADÍAS. - FLAGELANTES Y MORTIFICACIONES. NAZARENOS Y LUCES. - ORNAMENTOS. PASOS DE PASIÓN Y ALEGORÍAS. - PROCESIONES Y ESTACIONES. ORDENACIONES Y EJEMPLOS. - ESTADÍSTICAS: APOGEO, DECADENCIA, REANIMACIÓN, RIQUEZAS. - EL SANTO ENTIERRO. 489

Siglo XVI: Formación de las Cofradías 491
Hermandades de luz y de sangre 491
(Nota. Manuscritos de la historia de Sevilla, de 1535) 491
Aparición de las Cofradías 493
Crecimiento de las Cofradías. 494

Páginas

Los cofrades o nazarenos. 496
Orden de una procesión en fin del XVI 497
Estaciones y desórdenes 497
Correcciones y ordenación 498
Siglo XVII: período de apogeo 499
Novedades en las cofradías 499
Nuevas correcciones 500
Los disciplinantes 501
Esplendor de las procesiones 503
Número de cofradías en el XVII 504
Ejemplo de procesión en el XVII 505
Siglo XVIII: decadencia de las cofradías. . . . 506
Notas curiosas 506
Regularización gubernativa: prohibiciones y disposiciones 508
Estadísticas de las cofradías en el XVIII 509
Siglo XIX: estacionamiento y reanimación . . . 510
Pérdidas y reformas 510
En la mediación del siglo. 511
Simulacros distintos de la Pasión 512
Estadísticas de cofradías en el XIX. 512
Siglo XX: extraordinario desarrollo 513
Abundancia y estadísticas 513
Algunos detalles de insignias, nazarenos y armados 514
Organización de una cofradía, para ir en procesión. 519
Los pasos de las cofradías. 521
Elogios y propaganda 524
Esplendores y nota de ejemplos de nuevos pasos e insignias 525
Vistas especiales de las cofradías desfilando. . . 526
De riquezas 529
La Cofradía del Santo Entierro. 530
En el siglo XVII 530
En el siglo XVIII. 534
En el siglo XIX 536
En el siglo XX 541
(Nota sobre el Decreto de Prelados para elecciones de Juntas y para evitar abusos en las Cofradías). 543

ANOTACIÓN COMPLEMENTARIA

Páginas

De las artes bellas en general 547
Acerca de la Escuela poética sevillana. 547
De la Música en Sevilla 548
Arte popular sevillano, en sus diversas manifestaciones 549

Indice de materias 551
Corrección de erratas 567

CORRECCIÓN DE ERRATAS NOTADAS

PÁGINA	LÍNEA	DICE	DEBE DECIR
17	6	Leford	Lefort
24	6	Leford	Lefort
154	25	que es-	que
161	6	inffuencia	influencia
207	5	en bandos,	en bandas,
207	antepenúltima	procedimientos	procedimientos
222	20	rumboidal	romboidal
421	4	arzobispal	arzobispal,
429	23	cléricos	clérigos
504	26	tercipelos	terciopelos
507	última	Blblioteca	Biblioteca

BIBL

500950353
BGU A Guichot 0758/0759

Biblioteca
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600986830

colorchecker CLASSIC
calibrite
mm